

الحرب والسلام..

(1)

مالك صقور

على الرغم من إجماع الشعوب كل الشعوب على الكرة الأرضية على بشاعة الحرب وشناعتها، وويلاتها، ونكباتها، وجرائمها، وفواجعها، مازالت الحروب مستمرة ومستعرة تقنات بأرواح الناس، لترضي فئة قليلة جداً، هي صاحبة المصلحة في إشعال الحروب على هذا الكوكب الحائر الذي يسمى (الكرة الأرضية).

وما هذه الكرة الأرضية، عند علماء الفلك، إلا ذرة غبار تكاد لا ترى بالعين في فضاء الكون غير المحدود وغير النهائي، وعند بعض الفلكيين ما الكرة الأرضية إلا بحجم رأس دبوس صغير. ولتخيل الإنسان ما يجري على رأس هذا الدبوس، أو في ذرة الغبار الهائلة في فضاء هذا الكون!!

* الحرب والسلام: عنوان رواية الكاتب الروسي الشهير ليف تولستوي صدرت عام 1865
صدرت رواية الحرب والسلام: من وزارة الثقافة، دمشق بإربع مجلدات،
المجلد الأول، الترجمة: د. صافي الدروبي، 648 صفحة، عام 1977
المجلد الثاني، الترجمة: د. صافي الدروبي، 792 صفحة، عام 1980
المجلد الثالث، الترجمة: أ. صباح الجبريم، 728 صفحة، عام 1981
المجلد الرابع، الترجمة: أ. صباح الجبريم، 704 صفحة، عام 1983

وإذا كان إجماع الشعوب ضد الحرب . وهذا مؤثق في كتب التاريخ . ثمة إجماع آخر، يحمل المفارقة، إن الشعوب كلها توافقة للسلم والسلام، والأمن والأمان. ومع ذلك، لم يسجل التاريخ لنا عصراً ذهبياً، خالياً من الحرب.

ظاهرة الحرب قديمة، وتذكر الكتب أنها بدأت بقتل قابيل لأخيه هابيل. وعندما يذكر هذا المثل، من أجل الدلالة والتأكيد على أن سجل (الإنسان) الأول قد بدأ بالقتل. وهذا القتل جرى لابن آدم أبي البشر... وذلك من أجل تبرير أسباب الحرب. وعبر مسيرة البشرية، كانت الحروب هي السمة الأساسية لتاريخ الشعوب.

قال الله تعالى: ﴿وإذا قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إني أعلم ما لا تعلمون﴾ البقرة 30.

ويقول ابن خلدون: "اعلم أن الحروب وأنواع المقاتلة لم تنزل واقعة في الخليقة، مذ برأها الله.. وهو أمر طبيعي في البشر لا تخلو منه أمة ولا جيل" (1).



إذن، ظاهرة الحرب، ظاهرة قديمة، قدم الإنسان نفسه، وهي من أخطر وأهم ظواهر الحياة البشرية، وموضوعات التاريخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

لقد كتب عن الحرب المجلدات الكثيرة، سواء تاريخياً وتوثيقاً، أو تحليلاً وتعليلاً، لأسباب الحروب ودوافعها، كتب مؤرخون وسياسيون، وفلاسفة،

ومحاربون، وأدياء، والآن، ليس بحاجة لأن يكون الإنسان فيلسوفاً، أو مؤرخاً، أو مثقفاً، حتى يدرك خطر الحرب وتاريخها وعيبتها، ولا سيما الذين يعيشون هذه الحرب ويكتونون بآتونها.

بوسع الإنسان، اليوم، بكسبة زر أن يستعرض تاريخ هذه الحروب، وفوق ذلك يستعرض كل الأفكار والآراء والمقترحات التي قيلت في هذه الحروب التي جرت الولايات على الشعوب، لذا، تسمع الكثيرين يرددون: إن التاريخ يعيد نفسه، كارل ماركس يقول: "التاريخ لا يعيد نفسه، وإن فعلها، فالأولى تكون تراجيديا، والثانية كوميديا". وأغلب الظن، أن ماركس قال ذلك في سياق ما، وبغض النظر، إذ أعاد التاريخ نفسه، أو لا، وبالاغتنار من ماركس، إن تاريخ الحروب، تراجيديا في البداية، وفي النهاية. والآن، لا يجب أن تناقش هذه الأمور بهذه البساطة، القضية، في رأيي تلخص من هذا التاريخ برمه، بعبارة الإمام علي كرم الله وجهه: "ما أكثر العبر وأقل الاعتبار".

وهنا يطرح سؤال نفسه: ما نفع دياناتنا، وفلسفاتنا، وعلومنا، وآدابنا، وفنوننا عموماً، إن لم نعتبر، وإن لم نعلم الإنسان على قتل الوحش الذي داخله، وتكبح جماح التدمير والخراب، والقتل المجاني، العبيثي!!



يطول الحديث عن تاريخ الحروب، وعن تطور أساليبها، مذ كان سلاح الإنسان مما يُصنع من الحجر، مروراً باختراع أدوات الحرب، من القوس والسهم والرمح، إلى السيف والخنجر، وجاء اكتشاف البارود، فتفتزت علوم الحرب قفزة نوعية، فتم اختراع البندقية، والمدفع، إلى آخر ما توصل إليه

العلم، حتى صناعة القنبلة الذرية، والهيدروجينية، والانشطارية الخ. مما زاد في عدد الضحايا، وتطورت آليات وآلات الدمار الوحشية، التي طالت كل شيء، وأيامنا هذه تشهد النتائج المأساوية والفجائية، لهذه الحرب في العراق، في سورية، في اليمن. والفارق بين هذه الحروب، من حيث التاريخ، والتسجيل، والتوثيق، هو: إننا قرأنا وسمعنا، والآن، نرى بأم العين، والذي يجري يجري بإيعاز من حكّام الشعوب التي تزعم الحضارة، وتدعي التمدن، الشعوب الغريبة التي عانت طويلاً من وبيلات الحروب، سواء في القرون الوسطى، وحتى القرن الثامن عشر، والتاسع عشر. وقد شهد القرن العشرون حربين مدمرتين الأولى والثانية، وعلى إثر الحرب العالمية الثانية، استيقظ ضمير الإنسان، وحملت راية السلم والسلام، وتم ما يسمى الآن، منظمة الأمم المتحدة، ومجلس الأمن.. والبقية معروفة!!!

في الوقت نفسه، ومع تطور علم الحرب، واختراع الأسلحة التدميرية، برزت مصطلحات مثل: الحرب العدوانية، الحرب الاستباقية، الحرب الوقائية، حرب الحضارات، الحرب العادلة، وآخرها الحرب على الإرهاب، ومن المضحك المبكي، أو شر البلية ما يضحك، إن الذي أنشأ، وصنع، وطوّر الإرهاب، هو الذي أعلن الحرب على الإرهاب!!!

والحرب هي الحرب، قديمها وحديثها، ما دام الإنسان هو الضحية. وإن ذكرت الحرب، سيذكر السلام. وكما هناك دعاة حرب، هناك دعاة سلم وسلام، لكن يبدو أن دعاة الباطل والشر عبر هذا التاريخ المعروف، هو الأقوى.

انعكست الحروب العالمية، قديمها وحديثها في آداب شعوبها، وسجل تاريخ الأدب العالمي، حافل بموضوعات الحرب، وكيف انعكست في الشعر، والرواية، والقصة والتاريخ.

انعكست حرب طروادة في "إلياذة" هوميروس، وانعكست حروب الاسكندر المقدوني أيضاً. في أدبنا العربي القديم، نعرفنا على حرب داحس والغبراء، والبسوس الخ، كذلك كتب همنقواي عن الحرب، والقائمة تطول إذا ما ذكرت كل الأعمال الأدبية التي تناولت الحرب وعكستها.

لكن سأكتفي الآن، برواية: الحرب والسلام، للكاتب الروسي الشهير ليف تولستوي. وعلى الرغم، من أن ليف تولستوي من عائلة معاربة، وهو نفسه محارب شارك في أكثر من حرب، إلا أنه رجل سلام. وهو الأشهر من بين كل كتاب العالم بموقفه من العنف.

أصدر تولستوي الكتاب الأول من رواية (الحرب والسلام) منذ مئة وخمسين عاماً. وكانت هذه الرواية مصدراً لإلهام كثيرين، من الكتاب والفنانين، وقد قرأها الملايين، وفق نشرات الإحصاءات العالمية، التي تعنى بالنشر والترجمة، فقد ترجمت أعمال تولستوي الأدبية كاملة إلى كل اللغات الحية. ومن المفترض أن يقرأها المحاربون، والعسكريون، والسياسيون، وفي طبيعة الحال، كل الأدياء، والنتيجة: ذهب السلام وأدراج الرياح، وبقيت الحرب مستمرة ومستعرة.

وصف كتاب "الحرب والسلام" بأنه الإلياذة الروسية، وقيل: إن هذا الكتاب ملحمية، والحقيقة، أنه سفر ضخيم. يقول جورج هالداس في مقدمته للطبعة الفرنسية الحرب والسلام، هذا الكتاب الذي هو "مخلوق عجيب" على حد تعبير بير باسكال، والذي كان حدثاً لا شك فريد بين أحداث الأدب العالمي على مر السنين، هذا الكتاب لا يشهد لإنسان من الناس بأن له قدرات فذة خارقة فحسب، وإنما يشهد أيضاً بأن ما نسميه عامة باسم "الروح الروسية" ولا نعرف - بعد - قدراته الحقيقية ووظيفته إلا معرفة ناقصة، يملك طاقة روحية، فذة خارقة هي الأخرى" (2).

تفرغ ليف تولستوي كلياً لكتابه "الحرب والسلام". وانقطع طيلة خمس سنوات وهو يكتب، لم يشرك به عملاً آخر، كما يقول - في مقدمته التي يهده للقارئ ويوضح بعضاً من النقاط، يقول: "أود أن أهدي لهذا الكتاب بمقدمة أبسط فيها رأيي بصدده، فألقي بذلك الظنون الخاطئة التي قد يثيرها لدى قرائي" (3).

تولستوي يعترف بأنه هياً لنفسه في أثناء انصرافه لكتابة كتابه هذا، أحسن ظروف المعيشة، يقول: "فلا الوقت الذي كنت أملكه ولا حسن الحيلة الذي أوفيته، أناحالي أن أحقق نيأتي تحقيقاً كاملاً" (4) هل يقول ذلك تولستوي متواضعاً، بأنه لم يستطع أن يحقق نياته تحقيقاً كاملاً، لذا، اضطر أن يهده للقارئ مبسّطاً رأييه بعدة نقاط، موجزاً وإن كان عرضاً ناقصاً غير كامل دون إسهاب، كما يقول.

يوضح تولستوي قائلاً:

"ما كتاب "الحرب والسلام": برواية، ولا هو بقصيدة، ولا هو بسجل وقائع تاريخية. إن كتاب "الحرب والسلام" هو ما أراد المؤلف وما استطاع أن يعبر عنه في هذا الشكل الذي عبّر به عنه" - ويستطرد تولستوي فيقول: "إن تصريحاً كهذا التصريح عن عدم الاكتراث بالأشكال المتعارف عليها في الإنتاج الفني الثري يمكن أن يبدو غروراً لو كان مقصوداً، ولم يكن له نظائر وأشباه. إن تاريخ الأدب الروسي منذ بوشكين، حافل بالأمثلة الكثيرة على هذه المخالفات للأشكال المأخوذة عن أوروبا. فمن كتاب غوغل "النفوس الميتة" إلى كتاب دوستوفسكي "ذكريات من منزل الأموات"، لا تقع في هذا العهد الحديث من عهود الأدب الروسي على أي أثر فني ثري ذي شأن تقيداً بقيداً تاماً بشكل الرواية أو القصيدة، أو القصة".

وعلى الرغم من هذا التوضيح، أو هذا التبرير أو أنه أعفى نفسه من التقيد بالشكل الفني، وهذا، كما قلت، يبدو لي تواضعاً منه، إلا أن كتاب "الحرب والسلام" رواية تاريخية، واقعية، سجل فيها تولستوي أحداث عام 1805، 1812 بأمانة، ومزج فيها الواقع - الحربي - العسكري - الاقتصادي - الاجتماعي، ورسم لوحة كاملة متكاملة عن المجتمع الروسي، لاسيما، حياة الطبقة الإقطاعية، والارستقراطية، وحياة النبلاء، ووطنية الروس وصلابتهم، وهزيمة نابليون.

هذا يعرفه قراء الرواية، أو من قرأ تلخيصاً، أو نقداً عنها. ولكن الأهم في رأيي، هنا، هي مناقشة أسئلته التي طرحها في المقدمة وفي الخاتمة.

يقول: "هناك أمر أخير أعدّه أخطر الأمور شأنًا، هو اعتقادي بأن من يسمون عظماء الرجال ليس لهم كبير شأن في الأحداث التاريخية" ويوضح ذلك، بأن دراسة عصر نصل المساوية فيه إلى النهاية، ويتسم ذلك العصر بضخامة الأحداث وتبقى تلك الأحداث شبه حيّة وجارية وفيها من التنوع والغنى، رسخت في نفس تولستوي قناعة تصل إلى حد البداهة، وهي ((أن عقلنا عاجز عن معرفة أسباب الأحداث التي تجري. فإن ندعي، وذلك أمر يبدو بسيطاً لجميع الناس، أن أحداث سنة 1812 إنما سببها حب الغزو عند نابليون، وصلاية الوطنية عند القيصر الإسكندر الأول)) (7) هذا الأمر، أو هذا السبب يبدو في نظر تولستوي سخيفاً، "كسخرية قول من يقول: إن الجبل الضخم الذي ينقب، إنما أنهار لأن العامل الخير قد هوى عليه بضربة من فأسه" (8).

ولهذا يؤكد تولستوي، أن حرباً، مثلاً، تعارب فيها ملايين البشر، وقتل فيها نصف مليون من المحاربين "لا يمكن أن تكون إرادة فرد هي سببه" (9).

يصل تولستوي بقناعته إلى النتيجة التالية: "فكما لا يستطيع عامل من العمال أن يقوّض وحده جبلاً، كذلك لا يستطيع رجل وحده أن يجبر خمسمئة ألف شخص على أن يموتوا. ولكن إذا كان الأمر كذلك، فأين الأسباب.. يسأل تولستوي. ويجيب نفسه عن سؤاله، قائلاً: "يذهب بعض المؤرخين إلى أن الأسباب هي روح الغزو لدى الفرنسيين، وحب الوطن لدى الروس، ويتكلم مؤرخون آخرون عن الأفكار الديمقراطية التي نشرتها جيوش نابليون، وعلى اضطراب روسيا إلى الدخول في الاتفاق الأوروبي" (10).

ويعود تولستوي ليطرح أسئلته: "ولكن لماذا تحارب ملايين البشر وقتل بعضهم بعضاً، على حين أن كل واحد منهم كان لا يأمل أن يؤدي به الحرب إلى حال أحسن من الحال التي هو عليها؟".

لماذا اقتل ملايين البشر وقتل بعضهم بعضاً، بينما يعلم كل واحد منهم، منذ أن كان العالم عالماً، أن هذا الاقتال وهذا القتل شرٌ روحاً وجسماً؟ (11).

ويجيب تولستوي: "لقد اقتتلوا وقتلوا لأن الاقتال والقتل أمران لا مفرٌ منهما، فكانوا حين يقتلون إنما يخضعون لذلك القانون الأولي، القانون الذي يخضع له عالم الحيوان، القانون الذي يخضع له النحل حين يقتل بعضه بعضاً في الخريف، ويخضع له ذكور الحيوان حين ينفي بعضهم بعضاً. ليس هناك جواب آخر نجيب به عن ذلك السؤال الرهيب" (12).

تلك حقيقة ليست بديهية فحسب - يقول تولستوي: بل هي فطرة أيضاً، في كل فرد، وما كنا نحتاج إلى البرهان عليها، لولا أن في الإنسان شعوراً آخر هو إحساسه بأنه حر في كل لحظة يقوم بها بعمل من الأعمال (13).

واستناداً لما تقدم ومما يناقشه تولستوي نفسه، يعود فيؤكد: "إدأ ألقينا على التاريخ نظرة شاملة، اقتنعنا بأن هناك قانوناً أبدياً يحكم الأحداث. ولكننا حين ننظر إلى التاريخ نظرة شخصية نقنع بنقيض ذلك" (14).

يستطرد تولستوي في تأكيد فكرته، أو قناعاته، التي توصل إليها، فيتناول (حرية الإرادة)، إذ يتصور الإنسان، أن التصرف الذي يتصرفه على هذا النحو أو على ذاك إنما هو رهن بنا ومتوقف على مشيئتنا، لذلك "هذا اليقين أمر طبيعي

فيما عزيز على نفوسنا، فلا تستطيع براهين التاريخ، ولا إحصاءات الجريمة التي تقنعنا بأن غيرنا محروم من حرية الإرادة، أن تحول بيننا وبين الشعور أن حرية إرادتنا نحن تشمل جميع ما نقوم به من أعمال (15).

ومع هذا اليقين، وهذه القناعة يرى تولستوي أن "ذلك تناقض يبدو أن حلّه مستحيل".

ومن ثم يضرب تولستوي أمثلة عديدة، مبرهنًا، على أن الإنسان حر، وليس حرًا في الوقت نفسه، بمعنى من المعاني، أنه مخير ومسير في آن. ولهذا يطلق حكمه، أن هذا التناقض يبدو حله مستحيلًا.

يقول: "هناك رابطة تشدنا إلى أقراننا البشر هي أقوى الروابط وأعصرها زوالاً وانقلاها وأبقاها، إنها رابطة السلطة. والسلطة بمعناها الحقيقي، ليست إلا خضوعاً يخضعه المرء لغيره" (16).

بهذه الحقيقة، يقول تولستوي، لقد اقتنعت في أثناء عملي، سواء أكان هذا الاقتناع خطأ أم كان صواباً. "لكذلك فإنني حين وضعت الأحداث التاريخية التي وقعت سنة 1805 وسنة 1807 وسنة 1812 خاصة، وهي السنوات التي تظهر فيها الحتمية بارزة أكبر بروز، لم استطع أن أنسب شأنًا كبيراً إلى الأعمال والإشارات التي قام بها رجال ظنوا أنهم يوجهون هذه الأحداث ويتحكمون بها، ولكنهم في حقيقة الأمر كانوا أقل سائر العاملين تدخلًا فيها بنشاط إنساني حر. إن نشاطهم لا يهمني إلا من حيث هو مثال على قانون الحتمية ذاك الذي يحكم التاريخ في نظري (17).

وهكذا، فإن مسار التاريخ، أو الأحداث التاريخية في رأي تولستوي يتلخص في أمرين: الأول: هو الخصوع للقانون الأولي . واعتقد أنه يقصد البدائي . القانون الذي يخضع له عالم الحيوان.

والثاني: هو الحتمية التاريخية، التي لا يعترف لمن يسمون أنفسهم كباراً أو عظماء لهم القرار في توجيه الأحداث. وهذا كله بدوره يخضع للنقاش، مع أن تولستوي أفرد صفحات كثيرة لشخصيات كبيرة، مثل: الإمبراطور العظيم، قيصر روسيا ألكسندر الأول، وبابليون، ورستوف، وكوتوزوف وآخرون. ويبقى سؤاله الأهم أيضاً هو:

ما القوة التي تحرك الشعوب؟

الهوامش

- (1) ابن خلدون - المقدمة الفصل السابع والثلاثين في الحروب ومذاهب الأمم - دار القلم بيروت 1978 .
- (2) الحرب والسلام، ترجمة د. سامي الدروبي - وزارة الثقافة - دمشق 1977 - الكتاب الأول - ص 14.
- (3) المصدر نفسه، ص 15.
- (4) المصدر نفسه ص 15.
- (5) المصدر نفسه ص 15، 16.
- (6) المصدر نفسه ص 26، 27.
- (7) المصدر نفسه ص 27.
- (8) المصدر نفسه ص 27.
- (9) المصدر نفسه، ص 27.
- (10) المصدر نفسه ص 28.
- (11) المصدر نفسه ص 28.
- (12) المصدر نفسه ص 28، 29.
- (13) المصدر نفسه ص 29.
- (14) المصدر نفسه، 29.
- (15) المصدر نفسه ص 29.
- (16) المصدر نفسه ص 32.
- (17) المصدر نفسه ص 32.

الإيقاع والإيقاعية في القصة السورية المعاصرة مقاربة في نماذج مختارة

□ أحمد علي هلال

مدخل إلى مفهوم الإيقاع:

حياناً هي المحكمة بالإيقاع. وإن كان لمة خلل فيها سيكون بالنداهة هو خلل في إيقاعها وانقادهما إلى عصر ما، سيمثل حال وجوده ما يعي تكاملها وتناغمها والتلاف مغايبها. لكن بالإطلاق من الأعمال الفنية الإبداعية ستغدو مقولة الإيقاع أو فرصته بأن معاً، ستقرئ ليس كنه العمل وإنما عا بعاصد عمارته الفنية، بحيث تصاف إلى ما تعبى بالشرط الجمالي، وليس الفني فقط.

فهل طرح المسألة اليوم أصبح أقرب إلى الواقع لاسيما وأن لمة من يرى بأن طرحها المسألة في السرديات بات أقرب إلى المطلق (1)، وعلى هذا فبل بأن «الإيقاع ظاهرة توحد في الحياة بصمة عامة قبل البصيص. لكن معنى الإيقاع بهذا الوجه من وجود السطوح يتلاشى وبظلت من كل تعقيد أو نظام، كل اللغة».

الجديدة، وهذا يستعصر مفهوم آخر تداوله النقد صوباً، وهو شعريه البشر أو شعريه القصة أو الرواية وبشكل ذلك إن الإيقاع هو كين صوبي مركبي وبمبيري، وعلى ذلك يتكون تعريف الإيقاع

فربا كن المعنى يستعصر في مفهوم التحليل كمن يذهب ضالفة من النقد (2)، وهو كبحور وقواعد الشعر والقصص والعمود والتضمين وسوى ذلك هبة بالمقابل سيصبح نقاً فيما يعميه التحس السري في حصنصمه

وعليه نظراً للنسب من داخله ليقيم على حسنيته الجمالية

هكذا أشعاره بالقيمة كجسد سردي لا تتحفظ من السمات الأخرى. يقدر ما يتحدث في إشكاليته الإتياع كصميه نظميه على غرار الشعر، الذي 'صميه معيشة' للتمتة لا صميه صميه، وعلامة فعاليت فيها ليككون موسيقاه المهموسة، التي تعتمد على التجانس بين الحروف أو الانسجام بين الكلمات في الجملة، ليتشكل وفق ذلك ما صميه بالصورة السردية، التي تأخذ متصميه من الدلالات في اللغة السردية لتككون الشعرية هي إتياع القصة الحديثة، ومانتها التي تتركب منها اللغة بدلالاتها اللغوية ومن عناصر خيالها، حتى يمتوئي القول: إن الإتياع هو الحياة. والحياة هي الإتياع.

فالإتياع في المعجم العربية مصدر مشتق من «أوقع» بمعنى بين وأوضح، وتستعمل التوقيع مصدراً للفعل بمعنى الحق واعتدب ولام وأصاب حكمه تستعمل التوقيع

وجاء في لسان العرب لابس مظهر الألبس من ألبس الخمر والماء. في كتب الألفصح في فقه اللغة الألبس حركات مسدوية الأدوار لم عود مو اليه وقيل هو إتياع الحزن الماء. وهو أن يوقع للحن ويبيها،

من مفهوم الإتياع إلى أعمال منتقاة:

لا نحتاج مقترية الإتياع في المصوص الأبداعية بوصفه ظاهرة مستقلة مناسا، ما لم نندغم في تجليات المصوص وأغراضها، الجمالية والروائية ولذلك وجدنا في القصة

كمصطلح في صله البيوسي هو ما يعني الجري والتدفق، وليحدث حين صكوه، أنه كصاية هي دورية رمزية ملحوظة، فيما يمتد أوتششردز في مبادئ النقد الأدبي، على التكرار والتوقع والحطوط المصوبية التي تُرسم على خمد الرمز الأفقي، فالإتياع يحدث حركة كصاية يتطلع الزمان الذي صر عليه الكلام، وهو ما يدل على تميزه بصره لكلام أي توظيفه الصوتي وتوجيهه للمو ليحقق بالتلويح.

ومن أجل ذلك أتيه الدرس النقدي كثيرا في ملاحظته النص بما هو أكثر من ظاهرة لغوية فحسب، بل هو ظاهرة اجتماعية وجمالية وروائية. ما يعني في هذا السياق أن مفهوم الإتياع هو مفهوم مفتوح على مطلق الإبداع، وهو يتوخى في التمهيات الإجسدية آلية النص وقوامه وبنية وأثره وما يتعلق به ايها بالمتن الشامي وما يضاف ذلك من الإتياع والتصميم والاقتراس، أي أن السرديات في تراسلها مع غير جنس أدبي لا سيما الأتيه من الحقل الشعري ما يجعله قابلاً لأن يكون كمصوم. أكثر جدلاً وانتهاء لصيرورة النص الأدبي توسلاً لإخفاء علاماته وقراءه فيه تشمل بظلاله دقتته الإبداعية التي تشكل كصايه السادي والمصوي، المحسوس والمحرك كصايه اللانهاية.

فبعثاً عن ظاهرة الإتياع تستدعي السرديات بروعتها الحدائي ما يجعل من مقاربة تلك الظاهرة ممكنة في حيز الاشتغال، وعلى ذلك اشعل الدرس النقدي في وقت ما للإتياع السردية على سبيل المثال

ففي القصة السورية الحديثة، تتحقق الكثير من الشروط والمزايا والتي لا تشد بطلبها من من معي بالإنع واليقضية، إذ الانع في هذا السياق هي مجمل الصالحية المردية. وكفاءة الروي الذي يقوم على التمثل أو الاحتلاف، المرافقة أو تعدد الدوال والتي تجهر بمرجمات المبدع الصكري والتشبهية، مدمجة في المحصلة في إشر الصن أو الكتبة بوصف الكتبة مؤسسة، بتعبير هنري لفي.

ولا يقضية هي بكرة مقارنة لمجل الوضائف المردية التي يؤديها المبدع، ومن خلالا تتيدي لما صروب صمسه، ليس في اعراض الإبداع المعروفة وإنما في العرائق التي يقع من خلالها أولئك المبدعون على شكل رؤيتهم ومن خلال اكوابهم الإبداعية التي يسمون إلى التضاف لحظة ما فيها من العالم، وهذه اللحظة التي تسميها نالها هي اللحظة الإبداعية وتجلياتها في الأجسام الأدبية ككما في «القصة المعاصرة»

وبمروها الحديث الذي هي بتشكيل الصن على مستوى المضاء واستثمر مساحاته لتأليف هوالم مواربة ومتساهرة وهاضمة بف يحايثها يتخلق النص بما هو معلومة إشريية وزمرية بينها فضاء الصن يُملق أفكاره المواربة داخل الصن وخرجه بين من، وهو يتوسل متلقيه حاصراً في النص ككهاجس المبدعين ومضو خيالهم، وتحيلهم مستدخالاً لفضاء الشرائق. وعلى ذلك فلا يقضية كك الانع سجع قيم تستثيرة من تقاسم مقصود لا يتكوير إلى الوضيم المردية جند ذنابه بشر ما يتوسل كيميت الصوغ المردية في حيراث

السورية على سبيل المثال ذات النروع الحديث، تمثيلاً واهياً لنا تمنيه الأيقاعية. وك تدرب إليه في دلالة الإبداع، ودلالة الصن ههما يصيح ألراً جمالاً باعتماده التشكيل أي المضاءات التي تجري فيها فعاليات المرد من استثمر اليهاص ومطور الحف واستدخال المتصاات الشعرية وغيرها ما يعي تأليف الصن بعلامات إضافية، وككيف تشكك في تسبجه لتفصي إلى غير دلالة وقراءة في مقته وهوامشه، بمساهرة المراج المفسمي والأفق الصكري، وبالانتهاء إلى أن تلك المفاعلات كك تظهر في المصومس لتقليدية، المكنتية باليمنية الحكنتية التقليدية للقصة من دون أن تولد انفتاحاً دلالي.

وهذا ما يسم نروع القصة السورية المعاصرة، في تجلياتها الإبداعية بعمسة، وككككك ما أسجره القاص والأديب والناقد د فضال الصالح في مجموعته القصصية مصكبات يقتلن اليوم صوري، كككي خصوصية التجلي الأيقاعي تسميها قيمتها المضافة لتواتر شواغل المبدعين واعتمال ما يجرى وما يدورون بشعرية المرد بوصفها أقضا جمالاً ما سشأنه أن يفشل كككي نصوصهم الإبداعية، في مستوى المونة وتعدد المونة أي في تعددية الموان. ولتقناح ستراتيجيات الفضاء على ما نميه جمراف النص كككيتها، ومدى حضور الشرائق فيها في المصومس. لطالبا شكل استدخال الشرائق فيها متباً إضافياً نوعياً بفضلهما بالقراءة لمير مستوى ولتعدد تأويل بحوره النص المبدع.

المبدعين الأسلوبية وفي جملتها سردهم التي لا تُهمل شيئاً على الإطلاق، بمعنى آخر إلى الدلالة التي تعوربها قصة ما يمينها هي الدلالة المركبة من جماع التأويل المشترك ما بين الكتّاب والنص والقارئ، ولعل في ذلك يستعمل من ذهب إليه النقاد المرمزي وأحد أساطين النقد الحديث رولاند بارت بقوله ابن دال الفاجر

لنظن 'حد' أهداف تلك الهندسة سريرة لا يتعمد تجريد الموهومي ولا يقف عند مجرد تحفلة العلم وإنه يتم في الهرمسة البلاغية المشدودة للتصوير القصصية بوصفها تمثل في حدّها الأعملى رؤية الكتّاب للعالم مكتف بمصومهم الأخرى، وفي ذلك تتجلى القيمة المضافة التي يشهد الإبداع في أزمائه

إن معطى الحدادّة هو المدخل الأثير للمثيرة لا سيما في تعدد أشكال الانفتاح الدلالي، التي سندع عليها القصص سمها وتوسلاً لأجزاء جماليات هامة للقصص ومفهمة بآى معاً، فالصورة السردية التي جهدت غير دراسة في تبييض تجليتها، الإبداعية ومدى مطابقتها للنسيج السردى، هي جوهر الأدب ويؤزته الفية والجمالية، فأرسطو يرى في الصورة استمارة فائمة على تماثل والتشابه بين العرفين المشبه والمشبه به، التشبيه والاستمارة وبهذا المعنى هي انزياح عن التميز أو عن القواعد من الألفة إلى العراية؛ فالصورة بهذا المعنى هي فن تحويل ما هو مأكوف ومستعمل من الحكلام إلى لغة مجازية واستمارة بلاغية به تحيله من تسمين وتناسق واقتباس، تلك أن القشر هو فن استعماري بامتياز، وعلى ذلك فإن

الإيقاع السردى الذي تبنى عليه القصة في هذا السياق هو ما يحدد إلى رويته في البدء السردى وفي هسهة الحدث والشخصية واللمة الناطقة للمكودات العامة لذلك المن الشاق، إذ أن الإيقاع في ضرب عن صرويه هو هندسة جديدة يوسفة مسوغاً لمعنى القصة وكيفية إذا اهتمت بمصمى شعرية تقوم على تكثيف الصور، فضلاً عن التحيات المصاحبة لها، فضلاً عن إيقاع البهمن والحدث في صوة استراتيجيه اليرامج السردية للقصة، فالكتبة السردية هب يجوز القول بحكاية بآتها السردى وقوفاً على إيقاعية النص السردى وجمالياته في التماثل أو الاختلاف أو التجاور في صوة ما يجترحه المبدعون وهم يذهبون في معامرة أصلية هي المعامرة الإبداعية

ولا نفي في اختياره نماذج من ضروب ذلك الاشتغال الإيقاعى اختزالاً لمعريف، لكتبة نصف على تلك القيمة المضافة التي أجبرت في ستن تلك النماذج، ومنها على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر، ترهرة الشعف؛ للقاص والروائي أيمى الحسن، ودررة للقاص والأديب مالك مسفور والشاعرة والمترجمة سوزان إبراهيم؛ امرأة صفراء ترسم بالأزرق؛ كترجمة تهمر بالإيقاع والإيقاعية على نحو شديد الوضوح، وبما يندى أصالة الفرس النقدى ويصنع معه على سمات الفن القصصى تلك السمات التي تجبر علامات، وصيروتها نص على نحو لافت.

هالكبه سوزان إبراهيم، وآية من عالم الشعر وطرائده الجميلة وثرأ متعيلة، إلى القصة وعولها السردية المتسرة ولم

المعج ليا أمر السيف بقطع يد رجل سرق وعيب خبر، لنكس ذلك الهنديان، الذي يتضمن في ذات السرد القصصية، هو صرب من ضروب هندسة السرد، أي حين تتضمن الأصوات لتجهر بضراوة الزمن حين يعلو ابن الأرض لا فرق بين رجل وأمر، الدلالة في استحضار صور النساء اللاتي ملأ تلك البلاد بنات وحضارة ما قبلته جوليا دومنا ابنة حمص، وروبيو التي هربت عرش روما، وسيميرا مهم التي تذهب إليها الرحلة في استحضارها لشخص الصورة الأخرى الموازية هي بعدد في مراتب ومنها الأحر تتساقط القصة هنا بكونها ما كان يا بشداد أن بشرات عفاهاً بأكل بشرات سمها فب تأويلك يا ابن مقوق؟، ككتاب كان الرشيد...، بعدد... ليل، فتدليل مكسرة مكتمل هي الأشياء... وأما أهم مسألة الجسرة مبدك سقوط بقضية النسخ مبدك ومن الخصام، ومن الجراد إذ يدل ثرف إلى وهم القصة الذي تقبته البحر على صفاء الراعيين، إذ القصة بوصفها موقوفة ستجهر بالتالي تحدث هذا ذات صمم في ذلك الشرق الجري، صمم أودعوا في أرشيف التاريخ رقما من أجساد محمية ندم.

وما يمكن أن يلاحظ من ذلك التمدد الذي اختبر به، وفي سياق مقارنة إيقاعه ليس مقياس الشعر بقدر ما أصبح تأسيس في النص السرد الذي يستدعي شكل ما يحايك من تدعيم الصوت الداخلي في لحظته الممكنة، التي تعيد ترتيب الحدث لتبدو الشخصية هنا حيلة لكل ما يتجسّد قصاء الدلالة ذاتها، وإن برغم إلى استمرات تجعل

يكن الشعر في سردياته سوى مضائق وإيقاع لا يظم ذلك الأبداع فهي التي كتبت لتكن مشية الريح، حين يأتي ومن الحب وصولاً إلى مجموعات قصصية منها القصص مدبّنين وفطوف فلم جريه وأمرأة صفراء ترسم بالأزرق، والآخر الذي يشهد بكثافة معمرته الشعرية السردية في أ. وعلى هذا سهم دالة الإيقاع هنا في مدى ما يمهده أضي الشعر من انفتاح دالكي في الجملة السردية، وهذا بدوره ما يجعل سؤال الصور السردية المتجة لتوصفها، هو السؤال العبر للفت والمقيم فيها بأن معاً، وعلى سبيل المثال لو أخذنا قصتها معراج بابل، والتي تجهر في غير مستوى شعرية الصورة لسردية بوصفها إيقاع لا يتحول القصة وكثافة مصمراته السردية، بل تأخذ في الانفتاح الدلالي لرحلة امرأة إلى بعدد فهي ليست مجرد رحلة عادية تقوم الذات السردية بوصفها معاهدة بل ستكون ذريعة سردية، للصورة السردية المتجة بتدعيم اللغة والصوت لصل إلى إيقاع الزمن ثلاثيته: الماضي والحاضر والمستقبل، إذ تؤسس لتصنيف معراج بابل يستهلال شمري هو الأقرب إلى ما يؤثّر لداكثرة الراوية بمند هراء تأتي الصغراء إلى صدي عساء، تعلق ككتابها وتسري فواقل ريج وأتأمل وجهها وهو يبرر بحر القلب بشرع من غمم هارتب الخفوات، وأوجر ككل مداخل الوجود إليها: وتقول أيضاً، «إن زمن عديا من جهاته مغلوب المولوي، له وجه الموت وزائحه التفت سوف يأتي، يتقدم حيط عشواء فما من جسد يهرج تحلف الصور في مدى الرؤية فزلاً بسلطان يخرج من صندوق الجارية

يشبه الحثمة التي تُحيف إلى حكيه ملوئ
 التي ابتلعها البحر، وكثير ينهي إلى عرفه
 العبد المخذة مجد في تشكيل لمن وفي
 مسحه بيصه ذلك الملح الأنيق في هيب
 يشبه المقنعة بمتق السردى الشعري في أن
 مع وفي مدى الصور الإشهرية والتي سنبندو
 معب التفاصيل المختصبة للمث الحكائي
 هي الأقرب إلى هندسة الصورة العكسية،
 والتي ستكون في موازاة هواجس الدات
 السردية التي تعهد ترتيب الحالة وينها على
 بحر يجلو حصتها في تركيب الصورة
 وفي الأحالة إلى الدهشة ومعها ما يتوالى من
 خوف على ملوئ، التي ذهبت في رحلة إلى
 البحر لحدث معها ما ينفي أو يثبت تلك
 الهواجس. ولعل ما تقصده بالإيقاعية هب
 هي في التوازي تبصرى الذي يسبح لحث
 السردى في إظهار خصائصه التعبيرية
 والجمالية المكثفة بوح شعري مضمر في
 المسجع العام للمصن، وعلى هذا يتأسس
 خطاب الحكائية لنشي بشعرية تلك الحالة
 وليس بالوقوف على وصفها فحسب.

على أن هذه الفعاليات سوف تستمر في
 قصة أخرى، عولها داريمون هاب بين
 لحظتين، لاسيما حين يهجر القاص بتاريخ
 هو 14 شباط 2008، لحظتين في زمانين
 ومفكرين محتلمين والمالية عره هي سيدة
 المحظنين وإذا كن الإيقاع هب يشي
 بالتحولات التي يمثل مصمحات الحكيه،
 جيم تذهب إلى من محمود على حامل
 أيديولوجي يميمه ويهرفه القاص في من
 حر جهرًا بلحمه الجسمه عا عرق ر
 يتكون على ر سبك حمة حمراء و علامة
 سوداء ملامحها موجهة إلى صدر

من المرأة ذات رحلة سعودة وممرود عنها يأت
 مع، وفي هذه الهندسة الصوتية ما يعني ر
 بقاع مصراع بابل، هو في قيمته المضافة
 لحركته الزمن الكرونولوجي، الحندم
 للدلالة والذهاب إلى دال، أي ما تجره الرؤب
 في تمثيلاتها التي تشق معاني حضارية
 يتكثف في سياقات المصراع وفي دلالة
 استحضار الأنثى، العاملة أينما لصيرورة
 الحدث السردى جيمب يكون تعبهر هو
 تعبهر كميونتي، هو إذن إيقاع الزمن المقلت
 والمتشظي والذي يشي بتاريخ يعمل ويفصل
 ليث الدلالة الممتدة في حدث مستمر، ذلك
 أن دلالة المسوئ تصاف إلى ما يميمه
 التشكيل الحدائي بوصفه يذهب إلى
 هندسة الصوت ليشكل الدلالة المتغيرة،
 وعلى هذا النحو تترع القاصة سوزان إبراهيم
 في الأغلب الأهم في انتاجه السردى إلى ما
 يحدث العلاقة ما بين الشعر والنثر بحثا عن
 صروب إيقاعية تقصدها الدات المبدعة،
 وفي أنموذج آخر للقاص والأديب مالك مشور
 لا سيما في مجموعته القصصية ذرة، والتي
 نجد فيها إيقاع الزمن، الزمن الحلمي
 المتدغم بالزمن الواقعي بوصفه لحظة
 معبوعة في نسج التعاقب السردى، فمثلاً في
 قصته ذوق البحر، جيمب يفتح المكتب
 قصته بمواهب الكسائي والذي يخترق
 الحالة ليس على سهيل الوصف بل على سهيل
 الانظار، وفي ذلك المستوى في العوالم أيضاً
 ما يشي بالدلالة المتغيرة فهم يقوله البحر
 لجده يسهل مقدمته بالقول «البحر لعمه،
 للبحر فتته، للبحر سره، للبحر سحره،
 للبحر عالمه، وهكذا»، ويتبع في تأسيس
 مشهديات المن القصصى لسجد المن، وما

المتخيل إلى الواقع وكل ذلك لا يمر إلا عبر تلك المنظومة الرمزية/الاشعارية التي تعود إلى ضيعة اللغة وحموسيتها. لأنها المنتج الأول لكل ما سيجري عليه هدايت لسرد وبرامجه فهي قصة. فرع جميل يستمر القاص غير مستوي في قصته بلجونه إلى ابتداء البداية والسواد في قصته المص، يقول بكتاني أدراً فتاة لياقي بهذا الحب، ليملاً أوقاتي انتظرات جميلة وأضاء مشتي، في مقابلة الحب ومحكياته الأخرى تلح أيضاً ارتباطات وجد حبيب يقول «أطير صوبك تشهر أضلعي موهل قلب، يتوسل إليك صباح مساء، صمى أرجوك لا تدخلني في الفباب، ولعل عناية الدات المبدعة هي من تنقح بمحكيات الحب وترجمته إيقاعاً سهول سهل أنا التي نكتب هذا الشعر الجميل، أم بكتيني، وعلى هذا النحو يجهر القاص بالقول بلا انتظارك أعد غوايتي لنص منظر على إيقاع ذهنية الكلمات من ذاتها، يصبح المستحيل ممكناً، تحببني أنا لا مساوي، فاعود مسكون بك حلمي لشئال قدر في ذي مواجهة للصمت يمدك، أو مغالبة الموت، فسلام عليك يوم سياتي أجمل القصص ثم نقسه بعد»

إن الدخيلة المحيكة في معظم ما تذهب إليه قصص مجموعته ذات شئق، هي توسل لأيقاعية اللغة ذاتها ويشجع أليس بسترانجييه قصه بصي محظوم بالعبارة وبشره المص تعود الأيقاعية مرجعية اللغة عند كثير من كديب لأنها الكل المشترك الذي نهض عليه العوالم السريية لأنها حمل لايقاع الصوت في اليك لسردية بعدة، بوصفه عمارة بدعم فيها الحدث

المعد، ولتكون الحاتمة المحكمه «الماء والبطير والجليد والسنج والبرد اصلهم واحد» هي ما يميز عن وحدة الموضوع في تلك القصة حينما تتعظم الأشياء لتسفر عن تعددها وقيليبته لذلك التعدد الذي يمثل لمفكر والمثال، فدلالة الرمز هي دلالة يفاعية بامتياز سيم وأنه تحترق التحول لموعي في الناس والأشياء والأفكار، تلك هي ضرورية ماجة مسجده محسوب يعني القهمة المضافة في التكون القصصي الذي يعطيت عليه ذرة مالت مغور

وفي مجموعته القصصية لا يتغنى القاص والروائي أليس حسن من اقترام تلك الاستراتيجية الأيقاعية في قصصه وعلى سهول المثال مجموعته القصصية ذات شفق، مدونة عشق، والتي يذهب فيها مدياً سزال التجريب والمضرة، وليكون برنامجه السردية وقائيات متوثة السردية نفسها بشئالات عنه والجرم لتجمل السرد. وهو الذي يستدخل المصبات والتضمين والمفوسات الشعرية والعنائية مضبوقة للمتن السردية وتشكيلاً لفضائه، وفي ذلك ما يجهر بغير هداية إيقاعية، ليس من شأنه الإحالة إلى درامية القصص، بقدر ما هي استثمار بصري يتوسل لتفصيل الحواس لتفتتح عليها دلالات المحكيات القصصية أو المرويات التي يذهب إليها القاص فيشي بتاعه الأول، و يميز قنانه المختلفة، وما يصظم فرضيت في الإيقاع مما هو ذلك الصوت/ صوت السارد الضمني الذي يؤسس لتلك المعالقات المفتوحة ليس على خيارات التجريب فقط وإنما على حركة لمص السردية وانتمالاته من الحكاية إلى

الأجسام وحولها، لتُجر الصورة السردية المشتبهة، رغم ما التمس في الدرس الشدي في مفهوم النص الصافي من تعبيرات غائمة

والشخصية واللغة، لاسيما فيما نصلح على تسميته بالإشاعات الحدائرية، وصولاً إلى اللحظة الإبداعية التي تسمى المركب المجري لـ

ما يشبه العائنة

هل يمكن لـ 'ن' تبحث في القصة عن الإبداع، وهل يمتص بذات الوقت 'ن' يكون الإبداع في ذلك الجسد الإبداعي قيمة شبيهة مصالحة، لطال وفر في الأدب وفي الشخصيات أن الإبداع ليس سمة خاصة بالشعور، وبالعبرة الحال ليس هو الورد كذلك.

ولكن في مقاربة القصة الحدائرية ستقع كثيراً على ما يُؤيد تلك الفرضية - والتي تنظر إلى مطلق العمل الفني بأكمله وبخواصه الفنية في أبعادها الأخرى المتكاملة، وليس بتجزئ أي منها على الأملق ما خلا غايه بحثية بعينها

إذ أنه ليست الإبداعية التي تقصدها سوى بحث عن الصورة السردية التي تشكل بالعمل جوهر الأدب وبؤرته السبية الجميلة. لأنها هي الاستعارة الجديدة التي ذهبت إليها السرديات المعاصرة، وفي المشهد القصصي السوري شدة التكثير من استغلوا على تلك التكتلات بقصد النص أولاً وما يمكن أن يتبعه من خيالات تجريبية وأهمية، ومن ثم بقصد الذات المبدعة علامة التشكيل الأخير في المعجم، وهذا ما ينبغي استخلاصه في هذه المقاربة التي استعملت توافر

هوامش...

(1) ما طرحه الناقد حافظ محفوظ في مقدمته لتحرير الإبداع يستحق الوقوف كثيراً ومناقشته مع انفتاح المصنف الأدبائية وتعدد أشكال مبرراتها

(2) يذهب الناقد والباحث الفرنسي هنري ميشوبيك في كتابه نقد الإبداع، وسهنة الإبداع، نقداً انثربولوجية الإبداع. لا للملاحة نعم للإبداع إلى ملاحظة ما أسفرت عنه ككل بحوث الأسمية المعاصرة في ميراث نقد النقد

- امرأة صفراء ترسم بالأزرق / سوزان إبراهيم، منشورات دار التوحيدي حمص 2005

- دة/ مالك صفور / سلسلة القصة منشورات اتحاد الكتاب العرب سلسلة الثامنة 2014

- ذات شفق «مدونة عشق» أيمن حسن منشورات اتحاد الكتاب العرب سلسلة القصة 2012

التفكير البلاغي من البيانية إلى التفلسف

□ صلاح الدين يوسف

يبدو البحث في طبيعة البلاغة مرتبطاً على نحو عضوي بالوصفيات الثقافية والأخرى الاجتماعية للمجتمعات العربية. وهي تقع تحت شروط الخلافة الإسلامية الجامعة لمعدي من الأعراف والمعارف. تنشئ عصر "المثاقلة" والذي بدأ مع النمو الداخلي لعلوم العربية، ليعبرها - عبر النمو الخارجي - عن الرحمة المؤسسية ولاسيما بعد تجربة العامون ١٩7 - 218 هـ. إلى فضاءات العلوم الحديثة، وفي طور لاحق تظهر حركة التأليف بالعربية تتجاوز بها لتتأخم علوماً عديدة. أهمها - باعتقادنا - مشوه الدرس الفلسفي على يد "الكسدي" 796 - 833 م مطلقاً من المبحث التحريبي، وتندو أهمية الكسدي في اتصال اللغة على يديه عن علم الكلام. ليعدو كل منهما مفارقاً صاحبه في السبب والصحيح. والاتصال ذلك قريب الشبه في اتصال الدرس البلاغي عن المبحث النقدي اتصالاً يعدو كل من المتفاصيل في حال الاغتناء عن الآخر.

- حكميرها من العلوم اللغوية - على فثروف المشاة والتأسيين إلى مجال "العربية". ثم لتبرهيم بعد متعلقة بمقاصد المتكلمين ومن الاحتمال الذي قد راجعاً أن البلاغة تولم النقد، وتلك التوأمة هرسنت.

ومن كان لبلاغة أن تنشأ لولا الوظيفية التي تمت معها وموسست شكلها الوجودي. إلى علوم الضمر والتحديث. وكشفت الفاية الأولى هي "المتخصص" في مساعدة المسلم عربي و غير عربي على فهم التصور الإسلامية، واليكى البلاغة خرجت

البحاجة 255 مشروع **يتجاوز شؤون اللغة**،
عقد الإقرار بمشروع الجاحظ، وهو
وقلتية اللغة يفرض التساؤل، لماذا كتب
"البهي" والتبيين" وغيره، فإنما كتب تحت
نشر الحاجة إلى حسن البهي، وحسن البهي
لا يتوخى إلا بالنظر العقلي، ومهملح
"البهي" إنني أتيقن من مشككتي الالتباس
والعموض. ففي مجتمع الجاحظ استندت
الحاجة إلى "التعديد" نتيجة التزام
الاصطلاح القادم من التراحم اللغوي، ومما
يمكن استشفاه من **كلامية** الجاحظ هو
احتياجية المجتمع الإسلامي المعتدلت المنهاين
إلى التساق ومن يمد إلى التواصل، ومن
تلك الاحتياجية شمل الجاحظ نفسه
ومعاصريه "البهي" وهي كلمة تبث على
الحلاف الدائم، والحلاف المستمر ينصف
الانسجام السكومي، ويصت على القلق
الإيجاني الباحث عن لمة وفلتانية تقوى على
الشوية بين مؤسستين الأولى اللغوية أو
البينية والثانية الفلسفية أو المعترلة،
وليس يسير، ن بعداد إن كس انجاء
يرمي مقصداً بـ **تفاتيحه** إشغال أرباب
المهرمة الخاصة والمتلقين من العامة عن
المعارك الفكرية القائمة على تنوع الأعداد
في **البهائية** العربية في المصنف الأول من
القرن الهجري الثالث. فهو - في البغلاء -
يفصح عن منهجه وألك في هذا الكتاب
ثلاثة تشياد، تبين حجة طريقه أو تعرف حيلة
لظيمه و استقده بدوه عجيبه، وعلى الرغم
من قوائمه هذه إلا أن **البغلاء** يصت
سوسولوجي يمد بكفراً في الثقافة العربية،

طبعية القرون الهجرية الأولى ذات الطابع
الشعولي، ومما هو واسع أن تلك القرون
شهدت وتائر مختلفة في أنظمة التفكير.
وعلى الرغم من التباين والاختلاف بين النظم
تلك إلا أنها اجتمعت اجتماع المؤسسة في
البدائية، ثم اجتمعت اجتماع الأعداد في
البينة الواحدة "اللغة" في مرحلة تالية، مما
أعطى الثقافة اللغوية وغير اللغوية

البلاغة غنية بغيرها أم بنفسها؟

كثيره هي الملاحات نشر البلاغة
بديلاً عن النقد؟ وعند تبني الرأي الراجح
بهذا الشأن لابد من معالجة القرون الهجرية
الثالث - الرابع - الخامس - وهي قرون
اتسمت بتراحم المعارف، وقد تقضي المعايير
إلى أن النقد نشأ بمثل التراث الشعري
وتراكماته، ولأسبابها يمد أن جمع الرواة
أشهر الفصول ويطمروا شعر القبائل، وفي
إفرح تبدأ عملية التصنيف والاختصار ثم
ينشأ ناتجاً لأمر الإبداع المرددي، مما أعزى
أصحاب النظر في تنظيم **النقد** وفي اشتقاق
أسسه واجهاده، يمد أن أغنى النقد من
عصر الماشقة وبعد أن دخلت ملاحظات
الجاهلي والمصمرين طور الإفلاس، ومما
أحتاجه النقد هو الإيهال في شؤون اللغة
ككامل مساهم في إنجدر مشروعه، ومن
لنقق عليه إجماعاً أو شية إجماع أن المهمة
الأساسية لسلاعة - وهي نمي النقد - الإبداع
والناشر ولم يحسن أي فريق من المتباد أو
متكلمين بقدر على تمكن حطه في
أحزير بممرده **مكمل نظام** وصف
البلاغة **ممكنياً، إقناعاً، تأثيراً**

اليونانية والإيمانية ذلك أوصله إلى قطاعة مؤداه "علم الضلال لا يواجه بالبيان، وأن لكل منهما وظائفه التي تحدد شدة الانقسام من الآخر وما يخص الجاحظ لا يشمل **"اليونانية"** إلا لتشمل الأطراف الأخرى عن مركزية النزاع بين المذاهب والأعراق، باعتبار إنشاء النزاع في حيز اللغة، واللغة مستملكة من الطرف الغربي والآخر السلطوي، وهذا يقدم للفكر التوسعي **فيميلدي صمود** رأي دقيق في اليونانية والتبني "والناظر في الكتاب يدرك أن المؤلف بالإضافة إلى المنهج الأدبي والفني يتحرك من متعلق عرقي مذهبي، فالتبني لمعنى الشمولية على العرب ببراز معارستهم في البنى والحطابة أمر واضح صريح ليج به الجاحظ في نخوة واعتزاز.. ولا يجري مصطلح اليونانية في مؤلفات الجاحظ على معنى واحد، فهو يدل في بعض السياقات على وسائل التعبير المحفظة بين البشر، يتدرج من الملامحة مطلقاً إلى الملامحة اللغوية بمستوياتها العادي والأدبي وينبغي مفهوم البيان الجاحظي على جملة من الملامحات الفلسفية والمقائفة حددت نظريته اللغوية(2)

فبعد الثلث الأول من القرن الثالث وحتى أعتاب القرن الخامس أخذت معارك الجدل وحروب علم الكلام بالتصاعد، وقد أوزاه على الطرف الآخر تصاعد الدرس الفقهي يجانبية الشرعي والموي، وعلى التمسق المؤاري تصاعد العوس البلاغي في محاولة لتأسيس جهة معرفية مؤازرة، وهذا

فقد احتشد في الكتاب طيف واسع من عالمي الإنسان والحيوان والمجتمعات، لكنه واجه فيه الجوهرية بالماير، وقابل فيه بين الجدّي والهرلي، والفردي والعام، واجه ذلك بمنهج سوفسطائي أظهر فيه قدرة لموية غير اعتيادية في سعي منه لاستحداث نظام نقابي يترصد على "اليونانية" في مقبيل النظام القائم على **"الفلسفية"**، ومن الجدير التنويه به توظيفه لمفهوم **"المقتل"** توظيف يقع خارج التداول في القرن الثالث، لتعادر **"الكلمة"** عهدتها الدلالية وتشتت مثولة **"التأويل"**، والتأويل يفتح المجال لإقصاء ظاهرات اللغة، وعلى الرغم من خطابه الديني إلا أنه تجاوز إلى **"الكلمة"** و**"التفكير"**

ولعل الجاحظ من خلال نزوعه العروبي في عصر **"الشمولية"** حاول أن يرتقي بالتقارن من واقع التراجع أمام الأعراق الأخرى إلى واقع **"اللغة"**، وهذا ما يفسر حديثه عن **"صناعة الكلام"** وإن صناعة الكلام هي المعبر على شكل صناعة، والزمزم على شكل هبارة، والفسطاط الذي به يستبدن نقصى كل شيء ورجعته ويرف صماء كل شيء وكفده، أهل كل علم عليه هبال، وهو لكل تحصيل آلة ومثال(3)

ويبدو أن الجاحظ قصر من الفلاسفة وبجبة المتكلمين، فبعد إلى الحلف من المقائض التحول اللطيف والندرة المجيب، ومن التراجع التأمل عبر بصوخته "للتأويل" أن الجاحظ لم يكن مؤمناً بعلم الكلام إلا من موقع مشاركته في القمل التنصلي للقرن الثالث، إن كنى شديد الإيمان بـ **"صناعة"**

ما يفسر انتهاء العرس البلاغي إلى الجمود والتفتت، وخاصة بعد القرن الثالث...

وفي مآل الحاضر نلاحظ بعض التداخلات المصية القديمة من الأثراف الأساسية لمعريف القرن الثالث الهجري، الجدل، علم الكلام... وهذا مؤشر على رعية الجاحظ وهو يمثل المساحة المعرفية العامة في خلق متعة الخلاف والتأسيس لمهجي لحجاج فكري شغل العامة بمشغل الخاصة

وتكثف بقلب السحر عادة على ساحره بقلب "المتطهرين" على بيانية الجاحظ واستمرهما في الاتجاه المعكسي فاصطر للإدلاء بأنهم: "تلقوا بالسنننا واستمعوا بقولنا على أعياننا وأقربنا"

وما كان للمنظرين أن يفقدوا لولا أن المجتمع يقبل إضادهم، فللمسافة بين البيه العامة تسمح لأولئك بالاستعانة على توصيل إلى ما وصلوا إليه، فالمجتمع يشابه الجور والمزلف فكما المشافهة والخطابة، وفي أغلب المسافات الجاحظية فكانت العبارة "الكلام" تسمى **تفاهة** بقية ذات مهمة هامة هي تقديم عيوب المجتمع وخاصة مما علق به من أثار المزعزج الحضريه والبيانية، ولابد من الإشارة إلى ظاهرة **التجاوز والإصرار** على أنهم متولذين جاحظين نسب مع جهف مقدره لموية في تحميل لغة وصنعية الروية والامتداد، أما الروية فيمنوع لها بالإيضاح، وأما الإمتاع فتستوع من خلال إقبال الخاصة والعامة على الحجاج والمجدلة بشرة معه إلى متبينة

العصر التركيكية ومن تلك الطبيعة اجتمعت الجاحظ للبلاغة احمد حياي، وان شئت التدقيق قلت **تجهيلاً** الغاية منه إحمال الجميل المعرلة بالجميل اللغوي، وبالمقابل سمى إلى تقيح الخبيث بعد كدته تلك الريذات والاضطرابات وكثر يرمي من هذا ودان إلى اظهر الموارد من المحدث البيئية وغير البيانية، وكثيراً ما كان يسمى إلى "قريظة" الاستاق، فيجعل القبيح ويتيح الجميل، وهذا تأتي **وظائفه** المعية باللمة طوما، والعبية إنما أرادها من بعد في عية منه منهجة تعمل على إحداث القطعية بين لقطعة العصر الفكرية الأعدة بالتصاعد وبسبب العامة التي أراد لها الاكتفاء بعلوم اللغة والانقطاع عن **التلصق**

ومن اللافت في الأبهة الجاحظية لصياغة الشدد اسم **النص** القرآني في مباحته كلها أساليب وتراكيب ومعاني، وكأنه أنشأ نموذج من التفكير البلاغي **الأول** نموذج زائف جملة وظائفة التزييف، **والثاني** نموذج يقوم على التعامل والاستعانة في المبحث القرآني وانفتاحه الدلالي

من الحاجة إلى الهرجاني؛

إذا كان الشعر مجالاً حيويًا، فمدج الجاحظ البلاغية وخاصة في تبادل المواقع بين الجمائل والتبع، وتزييف المعكر دالمة من الشر وحاسة **كلمته القرآني** كان مجالاً مرجعياً دقيقاً لتوظيف البلاغة في الكشف عن **اللعج** السماوي.

محالاً أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب وعتوان الأدب، والذي لا يشك أنه كان مهادن القوم إذ تجسروا في الفصاحة والبهيس. ثم بحث عن الملل التي بها فكان التباين في الفصل، وراى بعض الشعر على بعض (3).

هنا رأى الجرجاني أن البحث البلاغي مسوغ من وجهة نظر الشرع - بل هذه واجبة دينياً - فحين البحث ذلك افترض ثنائية الامتداد والانحسار ولاسيما أن العلوم العقلية الأخرى وجدت إلى المساحة المعرفية لسوق الوصول ومبرأ من يرى فيها المنهج والقائده اللذين ليست في العلوم اللغوية، ولذلك ترى أهمية اللغة والبلاغة يلهون لاكتساب مكوّنات اللغة الداخلية "طبيعة الكلام" ومن ثم الانتماء إلى الوظائف وهما تستعيد لأبي حلال الصمغري 395 هـ المتقدم زمانياً على الجرجاني رأياً تأسيسياً في الربط بين الواجيب العلمي الديني والبحث البلاغي، يقول "إن صاحب العربية إذا أخذ بطلبه وفرض في التمسك، فانتبه فضيلته، وعلقت به رذيلة فوته غني على جميع محله، وغني سائر فضائله، لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد وكلام ردي، ولمسح حسن وآخر شحيح، وشعر صادر وآخر بساد، يس جهله وتظهر نفسه - وإذا أراد تصنيف كلام مشور أو تأليف شعر منظوم، وتحملي هذا العلم، ساء اختياره له وفيه تضره فيه، فأخذ التردد ونزل الحيد المقبول عدل على قصور فهمه وتجرع معرفته وعلمه (4).

وإذا كان الجاحظ قد استثمر جهود لفته والمتكلمين في منهجه البلاغي في الجرجاني 471 هـ استثمر هو الآخر ما عند علماء الأصول والمفسرين والمفسرين في تأسيسه مشروع علم القاموس "دلائل الإعجاز" وتأسيس المشروع الرديف وهو علم البهيس "أسرار البلاغة" وقد ألقى قبل الجرجاني وعلى موارد الجاحظ عبيد الله بن المعتز 269 - 247 هـ الجهد البلاغي في تأسيسه "علم الدين" وكان قد درس على يد "كثير" إمام النحو في البصرة، وعلى يد ثعلب إمام تكوّن في النحو، ثم درس الأدب على يد مؤدبه أحمد بن سعيد الدمشقي كما ذكر عنه ديوان شعر غني بموضوعاته

ومن اللافت ارتقاء مشروع الجرجاني فوق نموذج الجاحظ ارتقاء القرن الخامس على الثالث، وبما يتكوى الأمر أبعد إذ صيرب الجرجاني صنفاً عن الرخوة والثرين الجاحظيين من أجل إنشاء "حوية" اللغة لتكوى الحاصل الموسوعي لمصر

الناقصة

ومن المؤكد أن المجرى القراني شكل ألفظه المستوف لتمو الفكر اللغوي والأدبي، كما وضع حداً لاجتهادية المتكلمين. ومن هذا التشكيل رأى الجرجاني أن البحث في أسرار الإعجاز من مكمّلات الأيمس بالرسالة المحمدية ابن الجهة التي مهتد قامات الحجة بالمرس وظهروا وبانت ويهرت، هي مكانها على حد المصاحبة تقصر عنه قوى البشر ومتهيب إلى غاية لا يطمح إليهم بالفكر، وكان

والسؤال الاستقرائي بجسده النحوي كيف يميّ المحرّ؟ والجواب الثالث من السؤال كيف يتغير المصنّف؟ وهذا يحو بسؤاله نحو البلاغة

يقول ابن الأثير عن بنية المصنّف: وقد بنيت على مقدمة ومقالاتين، فالمقدمة تشتمل على أصول علم البيان، والمقالات تشتمل على مبروه، فالأولى في الصناعة اللغوية، والثانية في الصناعة المعنوية... وإذا تركت البرى قلت إن هذا المصنّف يذيع في إغرابه، وليس له صاحب من المصنّفات (5).

ومن المصنّفات غير الحافية في المصنّف محاولته فصل علم البيان عن الفروع الأخرى، حتى يبدو الحدود واضحة بين البيان والأدب والنقد، وهو في هذا يحصل أيضاً بين البيان بوصفه علم وبين وجوهه، وبين المعرفة بالعلم وبين وجوه إجرائاته

يقول "موضوع الفقه هو أفعال المتكلمين، وموضوع الطب بدن الإنسان، وموضوع الحساب هو الأعداد، وموضوع النحو هو الألفاظ والمعاني، وعلى هذا فهو موضوع علم البيان هو المصنّفة والبلاغة (6)

وما يزال ابن الأثير يفصل علماً عن علم حتى وصل للمقاصات، فيقول "على أن الحريري قد كتب في إنشاء مقاماته رفاهاً في مواضع عدة فجاء بها مبهمة عن كلامه في حكاية المقاصات، ويعني أن ابن الخطيب النحوي في 567 هـ كتب يقول "ابن الحريري رجل المقاصات، أي أنه لم يحسن من الشؤون سواء (7)

ومكتداً سموغ البلاغيين لمصنّفهم أسس الاستمرار بعد أن أسسوا سموغ النشوء، مما سهل لهم آخر بالانتيان وهو النقد، ولم يقع النقد عند سموغ الظهور بل سرعان ما استعمل إلى حرفة مكافئة علوم اللغة وثقافة لترجمة عمانيّته وخاصة في إشكاليته "صناعة المعنى" وفي "جمالية المعنى" ومن عهد عن الجاحظ "مزية الأدب في التصوير"، ولم يمتدق بلاغي أو نقاد من قاعدة مؤداها المصنّفة جوهر الشعر، كما لو أن الجرجاني لترسيخ النقد التحليلي بدلاً من إيجاداً متقدماً على المصنّفة النقد لسانه

إن الأثير من التبريد إلى التسخين 585، 637 هـ: وما كان الجرجاني ليقم هذا حدوده لزمانه، فقد تسمى القرنين الحاسمين والسادس ليهبط طله على القرن السابع وفي خارج الحمرات المشرقية، ولم يبق ماقد أو بلاغي أن يترك ارتبطه بالثولات الجرجانية، ومكانه البديل عن البلاغة التي انشأ أمرها أمام حنونة ذكره، ومن هو لازم لزوم النتائج المطلقة عن المقدمات الأسطورية ظهور شبهه الذي ابن الأثير نموذجاً لمفكر شمولي لم يحصر همه في البلاغة وحدها، إنما ضمّر في النقد والأدب حكم في البلاغة، ويمتدّ حكته لثقل المصنّف في أدب المصنّف والشاعر "محوله موسوعي يجمع فيها بين الآلات"، والتسمية له — طارحاً على ذاته بسؤالاً استقرائياً حكيم يتكلم النصّ مشيراً إلى فكرة الإبداع بين الفردية والنزاع الكمي من المعرفة،

التكريم، والسمع حفظ ما يحتاج إليه من الأخير، والثامن وهو مختص بالسلطان دون المائر وهو معرفة علم العروض والقوافي (9).

والإبداع: جمد هذا في رعيه ولادة نص من نص، وهذا الرعم القريب من المعصرة منتج عن منهجه الاستيعابي، وهب يؤخذ على وحدة العملية الأدبية، وهي طبعاً غير الوحدة المعنوية عند الحدائين، ولكنها ليست بجملة نص.

وإذا فكك أهل الحدائين من المعصرين قد افترقوا وحدة العمل الأدبي، أو الوحدة المعنوية في العمل، فإن ابن الأثير قد توصل استيعاباً إلى هذه الوحدة تحت عنوان "علم الأدب" أو "علم البيان" وهو يعصم عن ذلك بشوّه "وأهم أيها المائر في كتمان من مدار علم البيان على حاكمهم الدوق السليم الذي هو انتفع من ذوق التعليم... فحين الدربة والإيمان أجدي عليك تلقاً، وأهدي سمعاً وبصرًا، وهب يزيانك الخير هيناً... وكفل جراحة منك قلب ولساناً، فقد من هذا الكتاب ما أعطاك، واستمعك بزماسك ما أخطاك، وما مكّي فيما مهنته لك من هذا المريق إلا حكمن طبع سعيّاً ووضعه في يمينك، ولهم عليه أن يخلق لك قلباً" (10).

وليس خافضاً تضخم "الذات" عند ابن الأثير، وكأنه سدد العصر الهادي ومن يلي عصره، وقد يتفوق ذلك التضخم ناتجاً عن الإحساس بفرجة الإبحار وهو "علم البيان" على أنه علم بدأ به غيره، لكنه إل إليه مستعملك بعد أن صال على غيره وجال على

ومستكدا بعد أن أسس للتخصص راح يضع الأسس النظرية لعلم البلاغة، واللافت أنه لم يتوصل إلى خصائص "البيان" كعلم تظهر حدوده فاصلة له عن مثائره، وتبدو واضحة أيضاً، ومما هو قائم أنّ ابن الأثير لم يقلد غيره، ولم يتم بعملية استقراء عميقة واسعة، وهل أخذ علم البيان من ضرورب المعصاة والبلاغة بالاستقراء من أشهر العرب أم بالنظر وقضية العقل الجواب عن ذلك أننا نقول ثم يؤخذ علم البيان بالاستقراء من العرب لا يحلو أمره من حالين إما أنهم ابتدعوا ما أتوا به من ضرورب المعصاة والبلاغة بالنظر وقضية العقل أو أخذوا بالاستقراء ممن فكك قبلهم أيضاً (8) ومما هو ثابت أنّ ابن الأثير لم يقلد غيره، ولم يتم بعملية استقراء عميقة واسعة، إنما اعتمد على الاستيعاب بالعقل مثلاً بالبنائ العقل للكونين السادس والسابع الهجريين، والاستيعاب فكك لا بد له من مقومات، أهمها أحكامهم للفكر والفن وما نتج عنهما وما دار حولهما من جدل فقهي أو تعوي أو نقدي، وقد صرح هو بهذا مشيراً إلى أدواته وعلى هذا فبدأ ركب الله تعالى في الأساس طبعاً قبل أن يمدد فيمنشقر حينئذ أن يمدد أنواع من الآلات الأور معرفة اسمه والمعرف الذي معرفة المتداول المألوف في المعصية، والثالث الاستيعاب على تأكيده من تقديمه من أرباب هذه لصنعه والرابع معرفه مثل العرب، والخاص معرفة الأحكام السلطانية في الأمارة والإمارة، والسادس حفظ القرآن

حكماهم ليصل إلى "كديّة الأدب" من خلال تجريب والتقليد الذهني.

حازم القرطاجني إحياء للأخيرة بين المشرق والمغرب ت 684هـ 1285م

ولم يكن ابن الأثير ليتحدث مثولاً في اللفظ والمعنى كولا أنه وجد الجاحظ — بعد طول مجاهدة — غير مقتنع في مقاربته لهذه الشائبة، فالسافة بين القرن الثالث وبين السابع ترفض الموارق في المصنف والمنهج، وكذلك لم يخلص لأراء أبي هلال العسكري 395م إلا اثنتين العكسيتين ولا سيما في استنساخه لمصنفاته الجاحظ، المعني مطروحة على قنطرة الطريق... والعبارة للألفاظ "ومن هذا كتب الفصل التاسع من نثر السائر تحت عنوان "في أركان الكتابة" وقد أورد الركن الرابع للألفاظ، يقول أن تكون اللفظ الكتاب غير معلومة بكتبه الاستعمال، ولا أريد أن تكون مسبوكة لعدا غريبة، بل أريد أن تكون مسبوكة بكتاب عربي... حكم قال الباحثي

باللفظ يترب فهمه في صلبه

هنا ويحمد نيله في قريه

ومع هذا اضلا تظن أنها النافذ في كتابي أني أردت إجمال جانب المعاني. والمراد أن تكون هذه الألفاظ للشار إليها جسم لغوي شريف كالروح المصنوعة في بدنه... قال الروح من أمر ذي (11)،

ومن المعني القيد التذكير بالجانب المبري للقرطاجي المولود في مرسية 554هـ

— 159م إذ اتحد لقيه من مستقر رأسه، وكفيرة من البيئات الإسلامية ذات الخصوصية العلمية بدأ بحفظ القرآن الكريم، ثم جاوز الحفظ — على يد شيوخ وقراء أحلاء — إلى الفقه بالدين واللغة، وحسن والده أهم شيوخه، ثم انتقل من قرطاجة إلى مرسية ليأخذ عن المترسوبي والمروسي علوم اللغة والدين وخاصة فقه المذهب المالكي. ثم تطور اهتمامه إلى "حديث" والأخبار والرواية، ثم أكمل دقة المعارف من خلال مناعته للشعر، ثم هاجر إلى غرناطة وإشبيلية ليتصل بالشيخ الجليل عمدة الحديث والعربية أبي علي الشاويين... وأبو علي وجد في تلميذه ميلا للملوم المقلية، فعمله على الممارسة بالمسما والحكمة البهلية، ثم أشار عليه بالإقبال على المعلق والحدابة والشعر، ثم اكتفى على مصنفات الفارابي — ت 950 — وابن سب 980هـ — 1037م وشيخه وشيخ الفلاسمة المسلمين ابن رشد 1198م لتقدو المسافة بين مهنته تدريس المصنف "كتاب سبويه" وبين "مناقشته" مع الملوم الحارجية ككبير، بصعب الجمع بينهما جميعا ميكانيكيا، إنما جمع بينهما فهم بعد من خلال مصنفه — مهج البلاء وسراج الأدباء — والجمع هب على الاعتقاد بتوأميل الملوم ونصه.

وزعم أن القرطاجني لم يشر من بعد على شكل إحياء أو عن قريب على شكل الإذلاء بظهور تنازع بين مرتكزيتين **للمشرق** "كشم، العراق، مصر" وبين **للمغرب**

صديقه السر والشرق الحج. وفي إجابته على السؤال رقم مئة وستة وثلاثين من أسئلة المحكم الترمذي أين باب الاسم الحفي؟ فأجاب ابن عربي بالمعرب "وجعله الله بالمعرب لأنه محل الأسرار والصكمت وهو سر لا يعلمه إلا أهل الاختصاص. والشرق ينفرد الخروج إلى الدنيا وهي دار الابتلاء. والعرب بمرحلة الخروج من الدنيا والدخول في الآخرة... فإتبه العرب" انتقال إلى دار التمهيد واليهب ومعرفة المسار والمرتبة ما هي عند الله تعالى... وإن المعرب الإسلامي يعلو على المشرق في مبداء الروحانيات والتمويه (13).

والكتاب في الأساس مختلف على تسميته وعلى طبيعته وبالنتيجة على تصنيفه، ويؤيد السبكي في ذلك الرزكشي في كتابه البرهان. فلا نظر بعد ذلك ما ورد من سوان هذا الكتاب بصيغ مختلفة عند الصفي في كتابه الواهب وعند السيوطي في المزهرة والاعتق والافتراح وعند المقرئ في الأهرار والتسميات لديهم فكانت تختصر لتسهيل الإحالة بـ "المنهاج" (14).

وقد سأل حارم بمفهوم المعاني عن مألوفها في التكبير البلاغي المشرقي الذي تعرف به أحوال اللفظ العربي التي يطبق بها مقتضى الحال. وإناب أراد بها البحث في طبيعة المعاني من حيث هي حقائق أم غير ذلك، ثم يبحث في مشكلات انتظامها في الدعية المشقة وكيف تعرضها الأساليب، وهما يفصل بين المدلولين البلاغي والاصطلاحي، في معنى منه لاظهار أسس المعاني.

"الأندلس، مراکش، تونس" إلا أن الكتاب - في أمه - بلاغي يهتم بالصيغة الأكثر إشكالية وهي إشكالية اللفظ والمعنى. وما كان لبلاغي في القرن الهجري السابع ليشمل بهذه الإشكالية بعد أن شملت في المشرقين على مدى القرنين الثالث والرابع. ولا سيما الجاحظ والصكري والأصدي وقدامة والتوحيدي لولا أنه أراد إحالة تلك الإشكالية من بحث داخلي للغة إلى بحث يبدو اللغة فيه إحدى سمات الصراع بين المشرق والمغرب، وكان الفسفة الرشدية قد أفضت إلى تلمهس "المعربة" على المشرقية، فيما يخص الفلسف، وإزاء ذلك التلمهس يحتاج التفلسف العرب إلى معكونات من خارجة. ومن أهمها اللغة بدرسيها "البلاغي والنقدي" فقد داهم المدرسين مصطلحات الفلاسف وأهولها "لأجل الخطأ جرى عليهم من حيث ظنوا أن ما وقع من شعر مؤلف من المقدمات الصادقة فهو قول برهاني، وما انتلف من المشهورات فهو قول جدلي، وما انتلفت من المثنويات المترجمة الصديق على الكعبد فهو قول خلمي. ولم يعلموا أن هذه المقدمات كلها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً، لأن الشعر لا تعتبر فيه الدقة، بل ما يقع في المادة من التعليل" (15).

ولم يحف ابن عربي - معي الدين ت 638هـ - 1240م في رسالة الانتصار "مهله إلى المعربية، إنه فاحر بها علناً، بل ساهم عن قصد وتبصر في الصراع المشرقي المغربي معتمداً على تأويله الحصر، فيرى العرب

الخطابية والبلاغة

ومما تركه اهتمامه على المعنى إلا مواجهة دقيقة مع أنصار اللغة "اللفظ" وخاصة الجاحظ والمصنعي. فقد تجاوز عصره من خلال هلاسفة للعرب "فن حزم" 1064م. ابن رشد 1198م. ابن بجسة 1138م المصدر المشرقي المتركز حول ذات اللغة على أنها مفكرة العرب الأولى التي شرفتها السماء بختيارها لغة الوحي. ولها نجده "تولى التفرقة بين اللغتي القديمة للندالة والجديدة المخترة"

المنهاج: التقابل بين البلاغة العربية والفلسفة الأرسطية

لم يكن القومطاجي في منهجه ليكتفي بالتراث البلاغي والنثري العربي ليصل إلى مبتغاه من "منهاج". فقد جاوز تفصيل المقادير وجوهرات البلاغيين إلى المقاربة الفكرية لفلاسفة اليونان. ولم يخف القومطاجي تلك المقاربة، إذ يذكر كتاباً من أفلاطون، وسقراط، وأرسطو ثم يلمس تأثيره إلى درجة "النقل" بالفيلسوفين الإسلاميين الفارابي ت 950م وابن سينا ت 428هـ 1037م. ومن الواضح أنه اعتمد "فن الشعر" لابن سينا لا من حيث صلتة بعشروعه إنما من حيث هو منخله إلى المعكر النثري اليوناني. ومن هذا المدخل وسع إدراكه للمسافة بين الشعر اليوناني والشعر العربي، وبناء على إدراكه ذلك حاول أن يقدم "نظرية" متكاملة الأبعاد ذات خصوصية فردية في البلاغة والنقد العربيين

وبما هذه المحاولة تظهر خصوصية المفكر الاشتغالي بعدم يحصل حصرٌ عن مصي، وعدم يتدرب بين متين من خلال ثقافة خدمة ككاشمير وما يتج عنه وبعد عرض عن التراث البلاغي العربي، وكأنه يتمرن عليه إذ وصل - برأيه - إلى الانسداد في إثر الجمود والتعقيد اللذين أصابا الدرس البلاغي. ومن الجين المصوغ استنثار الشعر بعشروعه، والشعر إذ يستأثر بصاحب المنهاج إنما لأنه الفعل الإبداعي الأول عند العرب. ولم يستعصر إلى بهمة الكتاب الأجدس الأخرى إلا بالقدر الذي تساهم فيه برهنه خمسائين الشعر المخرقة، كالحملية مثلاً. وفي ترميزه للشعر يواصل التعريفات العربية كقائمة بن جعفر ويهاجمها، فيرى فيه كلاماً موزوناً منقش من شأنه أن يهيب للنفس ما قصد تحبيبها إليها، ويكره إليها ما قصد تكفيره، لتعمل بذلك على طلبة أو الهرب منه بما يتمتع من حسن تحيل له ومحاكاة مستله نفسه: "وتمتددة بحسن هيئة تاليف الصفا" "وهو مدله" "وهو شهره" وكل ذلك يتأكد بما يقتضيه من إغراب (15).

ويبدو أنه أجاد غير قليل من الأرسطيين الإسلاميين ابن سينا والفارابي أو النصر الملقب بلعلم ولاسيم في كتاباته كتاب المروف وكتاب الألفاظ لكن "لأنه كان" "وصح في مدوله الفارابي التوفيق بين" "رمطو" "فلاضون من خلال كتابه" "أنجم" "بن الحكيم"

ككلمي بكلمي وجرتني بجرتني أو جرتني بكلمي.

وما إلى يفرغ من تصميقاته وتقسيماته حتى يشمع وأيه باين سينا "همن هاتين العلتين" الاستداد وحسب التاليف تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً بديعة للطلع، وكثير تولدت من الطلوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً، وتنبثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبمحسب خلقه وعدالة (16)

وهنا مسألة "النظم" ثم يقع القرفل جني عند الحدود الجرجانية إذ أخرج المسألة من الأسبقية اللغوية وعلاقتها بالمعاني حيث منح سهاقاً آخر وهو الأسلوب المتشخص لديه في أسبقية المعاني من حيث الوصفية والتركيبي، مقتضب بأن "المظم ذو صلة مشروطة بمشكلة الإبداع في المنظومة الشعرية منذ بدء التصور واستحصن المعاني إلى اختصار الوزن وانتشاء الألفاظ والمبارة والمعنى (17)

وهكذا يضع حلزم القرملاحي إشكاليه النقد والبلاغة من خلال "مناهج" ضمن إشكالية أعم وهي إشكالية الداحل والخرج فقد سس نظريته على التخص والممثل للتراث النقدي والبلاغي العربيين فيتمكّن من أحداث القطيعة مع الأستاذية التراثية كفاي معمرى "نلمسي وعرشجي" و مراكشي بعية انتاء قصصه حارس به من خلال الاعتراف بأستاذية الحدج والأسهم الأستادية اليونانية المشعصة بالنموذج الأرسطي، إذا كان موهج البلاء وسراج

ومع خص به منهجه اتبهاه للمتخلص بالجهل بالشعر من إخراجة ثنائية الصديق والكذب من بنية الشعر - وإحلاله ثنائية التخيّل والمحاكاة، ولم يزل يلحصر من بين الصديق والتخيّل، وما كمن لهبني زيب الأ ويسوغ نميه من المصادر الأرسطية، إذ قصص فعلية التخيّل الشعري في المكس دون المستحيل، إذ المستحيل خارج التصور وخارج الوقوع والتصور، وإذا المكس هو الممتع إلى بعد عن الوقوع، وهنا يقصص مقولة الجرجاني الذي اعتقد بد صلة التخيّل بالتمويه والكذب، فالجرجاني يقصص التخيّل على اللغة وهو "الإيهام" بالكذب، بهما رأى ابن سينا في التخيّل - مخاضة للقوة المتخيّلة في النفس. التخيّل الإعتى لتعجب والتباد بعض القول

ومن التخيّل إلى المحاكاة فقد وجد القرملاحي في المحاكاة الأرسطية مصدراً له، فأرسطو يقصص على المصور من شعر وموسيقى ورسم وكذلك في الفن المعماري والحفر الخشبي، والفن عده ما حاكى لطبيعة، والشعر عده مقصود على المحاكاة ومن أرسطو انتقل المصور إلى ابن سينا وابن رشد، وعليهما اعتد القرملاحي في "المحاكاة" على أنها مركبة من جهات وأعراس، وإذا تسلمس على الأصول فهنا على أربعة البدين والعقل والبروء والشهوة، وهي تتنوع بحسب ما يقصصها، فله محذكة للتخص وحرى لتبنيح، ثم محذكة للمذوق وحرى للمستعرب، ومن جهة الوجود والعرض فهي

- (10) المصدر السابق ص 48
 (11) المصدر السابق ص 152
 (12) مهراج البلعاء وسراج الأدباء — حازم القرطاجي — تحقيق محمد الحبيب أبي الخوجة — دار المکتب الشرفية ص 83
 (13) اعتمدت في إبراز نص أبي عربي على بحث د. سعاد المحفص المنصور في حوار للمشاركة وللغاية ج 1 مکتب العربي ع 65، 2006
 (14) النهاج — مصدر سابق ص 93
 (15) المصدر السابق ص 71
 (16) فاس الشعر، ارسطوعلانيس، تحقيق وترجمة عبد الرحمن بنوي، القاهرة 1953، ص 172
 (17) راجع مصادر التفكير النقدي والبلاغي — صـ حازم القرطاجي — القاهرة — الأجلوهمرية 1980 منصور عبد الرحمن 340

الأدباء فاصلاً بين ومائتين: الزمن العربي التواصلي المشرقي، والزمن العربي الوليد المتناقص مع العرب اليوناني... وهو هم يخرج من عبثت اللغة إلى فضاء المتأقمة

المواش

- (1) البيان والتبيين - تحقيق عبد السلام هارون - دار الفكر 1948م - ج 3
 (2) التفكير البلاغي عند العرب - د. حمادي حمود، م2، منشورات مكتبة الآداب - الجامعة التونسية 1994 - ص 154
 (3) دلائل الإعجاز ص 6 - 7
 (4) مکتاب النص عتي - ص 2 - 3
 (5) المثل السائر في ادب المکتاتب والشاعر - تحقيق د. بنوي مينة، ج 1 م2 - دار الترشيح - الرياض - 1983 - ص 47
 (6) المصدر السابق ص 51
 (7) المصدر السابق ص 58
 (8) المصدر السابق ص 147
 (9) المصدر السابق ص 58

وظائف الرمز الأسطوري

□ عبد الله الشاهر

لا شك أن الأسطورة لها معنى اجتماعي وأخلاقي وطقوسي عبر فترة زمنية، وإن تحولت مكانها وزمانها لكن تبقى الأسطورة شكلاً من أشكال العظة، والتخيل أو ربما الحلم، أو حتى العسر. ولهذا فإن للأسطورة قدرة كبيرة على تحريك الراكدين فيها، لما لها من أساس في الذاكرة الجمعية في المجتمع، ولقدرة على أن تكون حالة توحيه وتصوب للكثير من العمليات المجتمعية في حياتنا الاجتماعية وحتى الأخلاقية.

وقد استغل الأدب هذه الخاصية المجتمعية في الأسطورة وخصوصاً الشعر حيث امتلأت النصوص الشعرية بكم كبير من الأساطير وبرمزية عالية، بحثاً عن ترويض حالة، أو إيقاف لشعور ما، أو تحريض لواقع. وفي كل هذه الحالات يكون الهدف سط مساحات واسعة في اللاوعي الاجتماعي من خلال ترميز وظائف الأسطورة، حيث تمثل الأسطورة في كل مراحلها بعداً معرفياً مهماً، فالأسطورة في الأساس موضوع للمعرفة، خصوصاً عندما يدرك أن الأسطورة لا تنلش.

تتشظى حيث يحدد الأدب حصته ويصوغ
الأسطورة في وصيغته
لحكن طبيعة الأسطورة لا تتغير، على
الرغم من تبدل دورها، ووظيفتها، وصور

بل نمند وتشعب وتشظى وتتحول إلى
حفظيات تتعلم في الأدب المتأخر لتصبح
مكتوب هاماً من مكتوبات الإبداع
الأدبي (١) بعد أن تبدل شكلها، أي بعد أن

والمثلي، حيث تقع خرج إملؤها الرماني والمكاني. وهكذا حالة الأسطورة بشموليتها من حيث الهدف والموضوع

2- الوظيفة الإبداعية للأسطورة:

تمتلك الأسطورة قدرات كبيرة دأب تأثير مبشر وعبر مبشر على المثلي كونها تقع تحت بند إبداعه الحمفي لضل اتحمعت البشرية وهذه لصمة للأسطورة، تملح القدرة على خلق جواء ولصمة الملمح في الكثير من الحالات، ومنه الحالة الإبداعية

فالأسطورة بشكل عام قصة تخرج بين الخيال والواقع، وهذا المخرج يجرى للمثلي، التحيل، والتخييل، والإضافة والحذف، وبالتالي فهو يمكن له أن يتدخل في حواشي الأسطورة مع الحفاظ على ممتها أو خمد سهرها العام لذلك فإن الأدياء هامة قد وعلوا الأسطورة في نتاجهم الأبي ككل على فريشته، وككل حسب الهدف الذي يسعى إليه. وهذا التوظيف المتنوع بسبب تلك المساحة الواسعة التي تسمح للمثلي التحرك من خلالها. وقد استقار الشعراء فائدة ولصمة من الوظيفة الإبداعية للأسطورة، حيث كتب الكثير من الشعراء عن حكايات وأقصيص، وحوادث أسطورية، أصقت على النص الشعري مبررات جمالية، وإبداعية، ذات دلالات خاصة وقد أحسن هذا التوظيف عدد لا بأس به من الشعراء استندوا إلى أساطير شعري مرع بين الأسطورة والواقع، وسعلوا الأسطورة على

بميت التي سترتبع لعلاقات جدلية مع الدنيا الاجتماعية والمطوري والسياسية المستد، إلى هذه المبررات في الأسطورة تملح عدد وفئات ومن أهمها:

1- الوظيفة الشمولية للأسطورة:

ذلك لأن الأسطورة في أساسها تقوم على معرفة كلية بما كان، وبما هو كان، وما سيكون، وككل هذا لا يشير إلى فعل بل إلى وجود، والأسطورة ككذلك تؤدي وظيفتها الشمولية بطريقة داخلية إذ أنها تؤدي دوراً أساسياً هو إشباع العواطف المكتوبة فيها(2).

وإذا كان التعامل مع الأسطورة في شعربنا من منطق الأسطورة بشكل تملحيتها، وتحولاتها، فإن التعامل مع الرمز الأسطوري، أخذ شكلاً أكثر شمولية في النص الشعري المعاصر، إذ أدى الرمز الأسطوري وظيفته الشمولية ولصمة الملمح عند الشاعر، إذ يسعى الشاعر المعاصر أن الأساطير لم تترك شيئاً لم تناقشه أو لم تقل رأي فيه، وهذه هي الحالة الشمولية المقصودة، وقد عالج الشعر المعاصر من خلال شمولية الأسطورة الكثير من التصدي لمطورية والسياسية والاجتماعية أو حتى العاطفية منها

إن هذا التداخل الشمولي في الأسطورة يرجع في أساسه إلى وحدة البناء الأسطوري في العصور الأولى للبشر، وهذه الرؤية الشمولية التي أقررتها الأسطورة تشكل علامة تحول وحالة تواصل بين الشاعر

المثل الإنساني. فالأسطورة بالأساس هي محاولة لتفسير العالم والظواهر الطبيعية في الكون. وإذا كنّا للأسطورة أنها مرجع بين ما هو بشري وما هو إلهي، فتلك مرحلة شكلت قاعدة ومنطلقاً لنهج تفكير صحيح وقويم استند إليه العلم لاحقاً.

إن الوظيفة التحريضية في الأسطورة، لم تكن ملحقاً من ملاحق الأسطورة. وإنما هي جوهرها ولباسها. لأنها حالة تحرر للعقل البشري في مرحلة من المراحل البشرية لإيجاد صيغة مقبولة للظواهر التي يمر بها الإنسان. وإذا فككت الأسطورة قد بدأت من الموقوسة وانتهت بالادعاء الأدبي، فتلك مسيرة طويلة وشاقة خاضها الفكر البشري للوصول إلى ما هو عليه اليوم في عالمنا المعاصر. لذلك فإن الأسطورة التي تفقد دافعها التحريضي فإنها تفقد وجودها لأنها حالة مستمرة متحركة من شرطي الرمان والمكس، وهذان الشرطان يخرجان الأسطورة من دائرة الناموس الطبيعي لتكون حارجه وتبرز تحديها على البشر بزيادة العقل الجمعي الذي أنتجها من هذا المنطلق. فإن الأدب والشعر يشكلان حدس قد استند من هذه الوظيفية، أو الخصية بحيث استلهم توليد رسوم وفكر تحمل مبادئ الجدة والادعاء باعتبار أن الأسطورة مصدر لا ينضب.

وإن الموع والنداء المصفي في الأدب الشعري هم مرآة عمر زمنية أو كل لحظة من لحظات الحالة التحريضية، لا يمكن احتراقها، لامتلاكها الخصوصية

مخصوصهم الشعرية إسقاطاً لآفت م. حدث لديهم هدره ومنتع وهو سلوب، وجماليه نصر

إن الإبداع الأسطوري في النص الشعري، هو شكل من أشكال التعبير الفني. لكن هذا الشكل له قواعد ومناهج سواء ما يتصل باللغة أو الأسلوب، أو حتى بالمضمون. ومهم يكثر من أمر فن استخدام الأسطورة في صلب تحريره الإبداعية وخصوصاً في الشعر. أمضى للشعر بحدوثه كعقبة، استهوى فيه حالة الإبداع عند الشاعر. وحرّض حالة التأمل عند القارئ. ولها هين فرويد يرى أن الإبداع حالة كدائمة تحتاج إلى تحفيز واستعداد وإلهام والأسطورة تمتلك ذلك لأنها مكون العقل الجمعي البشري (3).

إن إظهار هذا المستوى الإبداعي من خلال النص الشعري يعني الأسطورة مكانة إضافية على المستوى الأدبي من كونها مركز إشعاع داخلي ذاتي ينبع من ذاكرة جماعية حاملة لمبادئ اجتماعية واقتصادية وفكرية. وفي هذا المجال يبدو الإبداع إيقاعاً أسطورياً من خلال رموزه وأبعاده المحورية والتي تدور في أشكالي ومعطياتها في الذاكرة الجمعية التي وثقتها الشعر إبداعاً.

3. الوظيفة التحريضية للأسطورة:

لم تكن الأسطورة عبر تاريخها الطويل الذي رافق التطور الفكري للمسيبة البشرية سوى حالة تحريضية، وتحت وأصبح لإنتاجية

وتوليدهما حالة تعريضية أخرى. مرددما لفعل الأسطوري الأساسي، وعلى هذا الأساس فقد ظلت الأسطورة ترتدي لباس الشعر، لتتكون أكثر تشويقاً وجرأة وترويضاً. ومن هنا توجب على القصيدة أن تمتلك مفاتيح معددة لكي تتكون قريبة من المثالي. ويظهر ذلك عندما يتمكن الشاعر من تجاوز جرس من دائرة الآخر أي الهمد الداتي للمثالي. وهذا ينبغي على الشاعر أن يعبر بدارته إلى الآخر بحيث يصبح النص مشتركا بين المبدع والمثالي.

إذن فالأسطورة تتكشفاً عن أهمية لوليفة الدلائل والجمالية التي يحققها النص الشعري وقدرته على تأسيس رؤية تعريضية تبهر عن الحاضر وتستشرف المستقبل لتبقى جذوة في الماضي. وهذه التعريضية تملك القابلية للتشكل والتجاوز ضمن معطيات النص الإبداعي وبروز معنوية لتفتح مسارات واسعة أمام المثالي الذي يجد نفسه أمام أفق غير متناه أو تتصايف مع مواقف أو تناقضات موقفاً آخر.

المراجع

- (1) حنا هبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1991، ص 210.
- (2) سيمفونيد فريويد اليبسود دار الطائفة العربي، دمشق 1988، ص 109.
- (3) سيمفونيد فريويد، مرجع سابق ص 22.
- (4) عيد التكريم صاميت، للمفرقة السورية - التوسيم التعريضية للشعر، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 312.
- (5) كلود تيم سترافوس الأسطورة، ط 1، مركز دراسات الوحدة 1982، ص 84.

إذن فالأسطورة تتكشفاً عن أهمية لوليفة الدلائل والجمالية التي يحققها النص الشعري وقدرته على تأسيس رؤية تعريضية تبهر عن الحاضر وتستشرف المستقبل لتبقى جذوة في الماضي. وهذه

التعريضية تملك القابلية للتشكل والتجاوز ضمن معطيات النص الإبداعي وبروز معنوية لتفتح مسارات واسعة أمام المثالي الذي يجد نفسه أمام أفق غير متناه أو تتصايف مع مواقف أو تناقضات موقفاً آخر.

إلى هذا التصور ومن مناطق النص الشعري يعطون نتائج إيجابية للعائلة التعريضية في وظيفة الشعر بعمقه ووضيعة الأسطورة على وجه الخصوص إذ إنهم يشتركون في حالة تعريضية واحدة متكاملة، موحدة ومفروسة وقبله لفعل (4).

أما هذا التصور ومن مناطق النص الشعري يعطون نتائج إيجابية للعائلة التعريضية في وظيفة الشعر بعمقه ووضيعة الأسطورة على وجه الخصوص إذ إنهم يشتركون في حالة تعريضية واحدة متكاملة، موحدة ومفروسة وقبله لفعل (4).

وبالتحصيل فإن مكتبة الأسطورة وأهميتها ككتراث إنساني يرفد الحياة ويعطيها العمق، ويشكل ضرورة لا بد منها

تسريد الذات بين الرواية والسيرة الروائية المرجع والتمثيل

□ عبد الله شعاع

الكلام في الأحاسيس الأدبية عشت نقدي قديم، يحدد معه ما استخدم شيء في نقد الأدب، أو علوم اللغة، أو في المعارف الإنسانية بصفة عامة، منذ أن اقترح ذلك أرسطو في كتاب التوطيقا (١)، وبعد أن اسند إلى إلياذتي هوميروس، وإلى تراخيديات الإغريق العظام، ليحدد معالم الكوميديا والتراجيديا، وعفوصات الشعر العسالي والطنجني، وشيرهما عن فنون الأدب في تلك المرحلة المبكرة من عمر المعرفة النقدية بصفة عامة. بيد أنه، وهو يفعل ذلك، وبعض النظر عن عمق تحديداته النقدية، كان بموقع الإحراء القدي خلف الإبداع الأدبي الصنف بمسافة كافية لاستيعاب تطور النوع، أو انزياحه عن نوع سابق، أو استغلاله لكون حائبي أو جوهري من حسن ما، ليتمخض في صورة معبرة قاطعة مع السابق كلياً أو جزئياً، أو متكونة بكييفية خاصة نستوجب إعادة فهمه ضمن إطاره النوعي الجديد ذلك.

مع الرواية التي تحب لب بيوت مكوّنات
وتتسع شيت فشيئت لمختلف الأحاسيس
والأشكال والأنواع، وتستقطب
بمؤهلاتها المريدة ليس القارئ المدمر من
حيث هو مستهلك سريع فهمه، بل القارئ

وأذا صك الشعر لا يخلخل جوهرياً
سالم تحديداته التامهية ببسيرة، من
حيث هو جسم لا يقع على التقسيم من
الشعر، وفق ما اراد له النقد المنطوق لبعض
الحس، وإنما باعتباره جنساً يتقاطب نوعياً

البعد المرمي والخرابي قبله، ملاصحه المائرة بعد تحييل ذاتي (autofiction)

مصحح أن الملاحظ، الأولى تراوج بين جنمسي السيرة الذاتية والرواية مرواجه مزجية تسهل التكهيل بعضها، أو بعد يتبع هرباً من مصيبتها، على القارئ غير المتخصص، غير أنه تستقر عقل القارئ المتمرس بالنقد ومقولاته ومصاميمه عديم تراوج بين جنسيتين مختلفتين من حيث التعريف، والعقد المبرم مع القارئ المتمرس، ومن حيث الآليات والأدوات المتوسطة في تبليغ الرسالة، ولأسهما مقلوب التجسيم الأخير الذي ينبو على الدافقة المثشبة بأساليب العربية المصنعة خصوصاً عند توصيفه التحييل بالذات، دور الاتساع لقرنها بشيء تحيل عليه ذات فرد مفصوص، أو مجهول، أو ذات هوية مد مصددة أو موعودة. هذا في واقع الأمر وجه واحد من الوجوه المعاصرة العكسرة التي تارم القارئ غير البدر معلوج تسئلة فكشيرة ملحة، وبالعثور على اجوبة ضرورية تمده بالحد الأدنى من أدوات الفهم والتأويل قبل الانحراف في لعبة القراءة بمستوياتها المتعددة

1. محاولة تحليل

1.1 المصنف والرواية

أول ما يجيب التنبيه إليه في هذا السدخ، هو أن التحييل الذاتي موارسه سرديّة م زالت تؤسّس لنفسها ضمن خريطة الأجسام الأدبية المعروفة، وتلتصق الشفاعة

المتمتر الذي هو النافذ في مصنام تملكراته لتدليقية الاحرائية أو التطويرية ولم تتخلص بعد من قدرتها على القصر الرشيق فسوق المساعي المفضلة لخصمها خلب، استمرسبت الصرامة، ولم تستغف بعد مواهب الدائبة في التجدد والتنوع ومد أسباب الحياة إلى أنواع آخر تستعير آلياتها ووسائطها، وتتشبه به دون أن تكونها أحياناً، ومن دون أن تكون سواها في لهية

هذا يصرف الوهم إلى التفكير في جسيبي ادبيين ما والأصعب على عتبة الرواية، يحدب حيث بعض الوجع، ويفارقه أحياناً دون أن يتخلص بهاتها من عقوباتها التي قلداها، أو استعارها لبعض الحين، أو سعط عليها قصداً حين ودون قصد في أغلب الأحيان، أما السيرة الذاتية فقد تحدثت لرمس طويل ضمن حدود السرد الاسترجاعي الذي يتوسل الذائكة في عبور نهر الحياة عكسها هذه المرة، من مصبه إلى مصبه، بحرمس كروبولوجي يكاد يكون توثيقاً لوقائع الرجوع/المعالم الخارجي، قبل أن يحد هيل مشرات من لسمين فسطح من آليات الاسترجاعية لكروبولوجية، لتتاح الرواية وتلتبس معها لتباساً مقللاً للوعين مع، والقارئ والمفرد على السواء، وجديدها تتجسم على سرود متعددة بملاحظ مختلفة ومعيرو سرود رائية روائيه جيد، ورواية سيرة رائية في حين حر، ورواية أوتوبوغرافيه حين كثير، وفي نادر توصف توصيفاً عاصف لم يستمر

رواية التحليلية يموب عن الكاتب بيعة تديه وحلافية. غير أنه وهي تعمل ذلك، مريك الملقب بـ «أربك» إلى التحليل يبعي عليه ر يصرف وقته السع ومكفونه م إلى المرجح الحي الواقعي الذي هو بالإنسانية حياة المؤلف عنه المعلن عنه؟

يمثل السؤال السابق، على الرغم من بساطته الباهرة، جوهر الجدل اندي يشره التحليل الذاتي، لأنه يحمل النص والقارئ مسؤولية أخلاقية لا سيهل إلى التوصل منه (4). مهما يكن، فإن الالتباس الشديد الذي يخلقه غياب المقد التراتبي بين المؤلف الحقيقي والقارئ، سيظل يدفع بهذا الأخير إلى التوجس، والحذر، والريبة، وإلى أخذ المسرود ككم على يمين فيه المرجعي على التحليلي، مع ما يحمله ذلك من سوء فهم أو تفهم بين طرفي العملية الإبداعية الأساس والمتلقي وعليه فإن فعالية هذا الجنس الوليد نسبياً للمقاربة التوليفية، هي ما يفسر إلى نظرياً إحصاء الكتابات العربي عن الممارسة بالكتابة فيه إلا إلى الاستثناء الساذج حكم سوف يرى إلى مولته من هذه المقالة. إن سوء الفهم الذي نسلطه الإشارة إليه هو الذي يفسر التلقي الأولي المرتبك للمعروض المتكسرة إلى هذا اللون، إذ ينظر إليها باعتبارها سيرة ذاتية متسودة، تجاوزت حدود موضوعها من دون أن تتعاقف مع القارئ على أنها تكسر ذلك أو على أنها جنس ما معدد يتم تعييه مدته

ككل شيء بدأ مع الكتابات والنقاد الفرنسي مارج دوبرو هسكي سنة 1977!

نسبة نعية الالتساب جسدياً مكرسة، وإشارة، على الرغم من أن البدايات الأولى لمجموعة من النصوص التي وصفت نفسها بالتحليل الذاتي تعود إلى بدايات السبعينيات من القرن الماضي، إلى فرنسا بالتحديد، وقد حظيت باستقبال خاص وباهتمام نسبي إلى البداية قبل أن تصبح محوراً لمباحث نقدية مهمة، ومبدأ إبداعياً تأسيهياً عند نقاد فرنسيين كبار نذكر منهم **هاليف لوجون** و **هسبون كولونا** (2) و **جيرار جنيت** (3).

أسس التحليل الذاتي، منذ ظهور النصوص الأولى التي انتسبت إليه، لأسئلة كثيرة وجدلاً واسعاً، بسبب وقوعه في الممرلة بين التراتبي من جسيين انبيين معروفين ومكتوبين همد، الرواية والسيرة الذاتية يستمد أدواته وإيائه منهما جميعاً، إلى نفس الوقت، وعلى المستوى النصي الواحد، غير منحصر بالكتابة إلى أحدهما على حساب الآخر. فمن الأول يستمد مشروعيه التحليل، بشكل ما يتجه التحليل من حرية مطلقة إلى بساء الأحداث والشخصيات والقصص المتكسني خصوصاً، وعن الثاني يستمد مشروعيه الذات والمراجع إذ تتأسس الذات معروياً لتفسير القلم والسائد والمثبدي والمنتهى تبصر العالم، وتستعيد الأحداث لسبته، محلها وعلق عليها وتستكشفها وتعيد تأويل تفصيلها وهي مطروحة الرام بمحمولة من خبرات الحياة والتجرب والثقافة، تمارس من حيث لا تدري أو لا تدري أسمى تعظها التوجسية الأخيه، لأن المسارد فيها هو الكتابات نفسه، وليس

التخييل (الداتي) تخييل أحداث ووقائع شديدة الواقعية فهو ابداع له المعامرة بين يدي معامرة اللغة، بعيداً عن التعقل وعن الثوابت المنطقية للرواية (7)، ويقول في موضع آخر مفصلاً مهمة الأنا، أنه، على نسيج المرد امي شق الى ابي عن شوق المسافر عن (ب) لا يزل يسيه في مضربي النساء (اب) ممروق، حتر، نفسي، فأت ككالي خيالي (أنا)، أنا يقيم من نفسي (8) بينما صرح بجذمين **كورنيليان** بالقول "لست في الحقيقة ككاتب والقط" (9).

يبين المقوموس السالفين شقين أساسيين، هم في الحقيقة دعامة اللعبة السردية في التخييل الداتي، أما الأول فهو إحلال الذات مكاناً لشككالي يتذبذب بين الواقع والخيال، الوجود والفساد، العيب والعصور، الموهوب والتجلي في الآن نفسه، بما يجعل العملية السردية برمتها محض بحث أبدي عن الآل المفقود، من الذات التي أصبحت فجأة موارداً للعالم، والعمى الذي أصبح مملاً للهياة في أعماق مسوره فموضاً، وتنفياً، واستقصاء من الفهم والتأويل. أما الثاني فهو ككلاً عبر عنه **دوبروفسكي** سلاغة صامدة، إحلال معامرة اللغة محل لغة المفامرة، أي نقل مركز الثقل من المسامرة/الحكائية إلى الأداة/الصة الحكيمة، ومن ثم تشبب أسوره السردية و ساً على عشب، لتعمل في لعبة اللغة وإمكادته وأغواراته اللامحدودة تصبح الكتابة ذريعة لنفسها لا لنفسه وأهمها،

عندما جسد نصه أنه (5) بتوصيف تخييل داتي، كجواب عملي على السؤال الفعالي الذي طرحه فيليب **لوجون** في خصم تأسيسه لمشروعه المعجم حول السيرة الذاتية "هل يمكن للبحث الروائي أن يحمل اسم أدلث نفسه؟" بحيب **دوبروفسكي** في رسالته إلى **لوجون** بالقول "لقد أردت، مرغية عميقة، أن أملاً القرواغ البدي خلقه لتحليلكم، وهي رغبة زامت فجأة بصحكم التقدي مع ما أنا بصدد كتابته" (6)، وقد برز **دوبروفسكي** خيراتة الفنية المتسردة على التعديبات النوعية المستقرة ولانها تسيرة الداتية، تبرزاً أقل ما يقال عنه إنه فتح الباب على مصراعيه لمختلف المعارف الإنسانية لتسهم في تفسير المور المفاجن للأن إلى صدارة الألب، معرصة هذا الأخير إلى سلسلة من الأسئلة المربكة وإلى مرات عيفة مست مذهبهم الأكثر رسوخاً، نوافع، الحقيقة، الصدق الفني، التخييل وغيرها، مستجيبة، تحت ظروف تحتاج إلى المزيد من القراءة، إلى تبني بعض المكتتب لمعوم التخييل الداتي بالغ اللطافة والوثيقية والرجابة، الذي ما زال يستعصي على التعيين المنهجي، متعكبين بذلك عن السيرة الذاتية والرواية وعن ككل أوام نوضوح المتروضة، إلى دهاليز الداتية ونفاذه الجبلي بالفاجات المدهشة

يقول **دوبروفسكي** مسراً تحكبه عن سيرة الداتية سرية واثنية لا أبه اعتبر خاص بالفاست المهمين في هذا العالم، في حريص أميلهم، بأنساب جميل. أما

يصطنع من الدافعية للموص تحت الضخامة الحسية ، والتعلم من سلطان العقل وصراعاته في معارضة شخصية التحليل النفسي وأبعاده الاستيعابية العميقة تؤكد **ملادان والاث مهشامسكا** بأنه كيمس من الدهش أن يكون التخييل الذاتي الوثيق الصلة بالتحليل النفسي هو جس العموص بعثياز ، جس يجمع بين وقائع حياة مميشة ولسترسالات التخييل (11) ، ثم تتسأل ، لماذا العودة إلى وهم اللغة (الأدبية) المتعلقة بتسبب الكلمات والأشياء بعد التفكيك الذي أحدثه التحليل النفسي واللسانيات؟ إن الجدلية المتعلقة بالتخييل الذاتي وكشف الذات الأكثر انتشاراً ترجع في الحقيقة إلى هذه النظرة الماصوية (12) :

صحح أن الرغبة في الاستيطان وفي تفكيك الكيمس الحياتي المترسب عبر السنين ، والتفرغ في مرحلة من العمر لمرآة موقع الفرد من العالم ، ومن نفسه ، ومن الذي حصل بالتعديد لشكون النتيجة في النهاية هي ما هي عليه الذات الساردة في إنشاء مبشرتها لهذا الحساب السردى المنرى من أي إهداء أو زيف ، لأنه يشهد المعرفة ، ويسروم الإحتملة علم بالمعنى في بعض مشروعات الحياة ، وأسباب انتكاساتها ، وعوامل الضعف البشري ، والنقص ، وكل مكونات هذا العالم المنج بالمعاني يبدو ما سبق عبوراً جاهزاً لتفسير الولع الترجسي بالذات في هذا اللون من الممارسة النصية ، بيد أننا سرعان ما نتدارك الوعي بتفجير المصمم البدي حقيقته التحليل النفسي ،

تحاول أن تتعفى كالجرجس الممشق وراء تشبيكلات الرسوم عن أداء مهمتها الكشفية عما وراء الزجاج من حياة واقعية ، وتتزلزل ملواعة عن مهمتها التبليجية من أجل وظيفتها الأخرى الشعرية ، حكما لو أن ليبحث عن الذات المفقودة كقيل بتبرير كل الانتهاكات (10)

سارع من إلى التصريح بأن أهم ما يستلزم الدقة في إنشاء المباشرة الأولى لأي نص من النصوص التي اختارت الانتقاء إلى هذه الممارسة السردية الفنية ، هما معكوس الثامن مهيمن أشد ما تكون الهمية ، ذات عليها مركبة أحادية الرؤية ، ولغة مملنة من مختلف الإكراهات التي يفرضها الانتساب إلى النوع

من البديهي إذن ، أن تصبح الكتابة ، وفق هذين المعكوسين ، ممارسة ذاتية خالصة ، والبص نص شخصي حراً ليس ملوماً بشيء واقع خارج ذات كتابته ، يطلق من تجربة واقعية مميشة ، أو يقتصر أبداً كذلك ، قبل الاسترسال في بحث استقصائي للتفاصيل والبدعيات والأحاسيس الشاردة ، بغية ترميم الصدوع وإزالة الخبوش عن مسحة اللاشعور ، ووصفاً متأباً لأفصر المسائلات المؤدية إلى لويه لمعية حسب صيقات رسومية كثيفة لجياة لم تحفل كثيراً بالذات وأشواقه ، ذلك ما يصير إلى حد كبير إلى اعتقاد ، ما في التخييل الذاتي من قلة حسبه سدرار واقعية الأحداث المسروده ، و بحيليتها الا سندر الذي يعطي للذاكرة واللاشعور ما

مكثف ما اعتد الاشتغال عليه في البحوث

السردية المعروفة ولا سيما القصة والرواية.

لقد طالعنا المقاربات الأولى التي

اشتغلت على هذه الممارسة السردية الجديدة

بمجموعة من التحديدات التي حاولت حصر

«لياتها المعيرة» بها، ثم تأخذ بعد صميمه

الناجر، ولا صلاية الفن النقدي المجر حول

الرواية، لأنه ككممارسة سردية جديدة، لها

يراضكم بعد من النصوص ما يتكفي لفرز

عناصر نشته متواتره، يسمح بما يشبه

التميز الأولي لقواسم أبعثه كقوييه سردية

حجسه لب من شرعية متبته الأيدي

والعندي ما يؤهلها لمصاف النوع، وعلى الرغم

من ذلك، أمكن لبعض الدراسات التجادة في

فرنسا خصوصاً أن تشرع في مراكمته

قراءات ككافية لإصادة عمته هذه الممارسة

العاصرة والمربك في نفس الوقت، فقد

وجدت فنست **كولونا** الذي أبجز أفروحه

للديكتورا، تحت إشراف جيرار جيهت،

حول التخييل الداتي، يؤكد بأن المكسور

الفرق لهذا الأخير هو أنه: كتحيل الدات.

fictionalisation de son (14)، أي وضع

الدات، ذات الككاتب/البارد موضع المادة

التخييلية بمعنى آخر، جعل الدات مصور

جميع الكوييت التخييلية المروضة في

مصاص الرواية، كان الككاتب هذا لا

يستمد وقته على التخييلي من الخارج،

بواسطة الخيال، بقدر ما هو كحصر المحيل

على الدات دون سواها، في كل الأحوال،

وأشده جميع المراحل التي تتشكل فيها

الحية وتتحل في بواء السرد وحسنه وروحه

على السواء لا يقضي أن التمديد الذي يورده

والانتشار الواسع له في ميادين مختلفة من

لشاعد الثقافة والأدبي على السواء. ولم

يجب عن دهن الككاتب ولا سيما ككاتب

السيرة الداتية بأنه في اللحظة التي تأخذ

فيها الحية تشكل ككاتب من

ديكتيرات وديس وهو ككاتب إلى سرد

صمطورة عن ككاتب ككاتب ككاتب

عن ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب ككاتب

هذا الألبس الشديد، وهذا المعوض الذي يكتنف مفهوم التخييل الداتي، جعل جاك **لوكلرم** يعبر بين نوعين كبيرين من التخييل الداتي، أو بين مسمين مهمين داخله، أولهما هو ما يصلح أن يطلق عليه التخييل الداتي الحقيقي، حيث الأحداث والوقائع قد حدثت ووقعت صدقاً وقعلاً، وفي هذه الحال لا يصعب التخييل إلى محتوى الصدوريات المسروقة، وإنما إلى شرائق السرد وأساليب التلطف، وذايهم هو ما يمكن توصفه بالتخييل الداتي العام، حيث يتم مرج الحياة الحقيقية بالتخييل، فلا المسرود حقيقي كما ينبغي أن تكون الحقيقة في السيرة الداتية، ولا هو خيالي صرف كما ينبغي أن تكون الوقائع في الرواية، وعلى هذا الأسس اقترح ما سماه بدوره العقد التخييل ذاتي الذي سيكون بالتأكيد متناقضاً (16)، بدل ما سماه لوجون العقد السير ذاتي.

أما جيرار **جيهيه** فميز تمييزاً مثيراً صراحة قائماً على أسس الصحة والرهبة، وضمن العقد الإعلامي، بين مسمين من التخييل الداتي "التخييل الداتي الحقيقي الذي يمكن توصفه بمضمونه السردي بالأعمال التخييلية" (17)، ويمثل له برواية الألف (l'Aleph) **لـجورجس** وبالحواميد الإلهية **لداتيه**، أما الصنف الثاني فهو صنفه موحياً معيارياً فلسفياً باعتباره تقييلاً ذاتياً وانساً، لأنه ليس تقييلاً إلا من جل لعبور و"الحمركة la douane، بمعنى خر ليس سوى سيرة ذاتية تشهر بـلعن (18) لا بحقي

كولونوا يزرع الكثير من الشك في جنوبي القراء المرجعية، بل يميل إلى إعتناهم، تكلم كاتب يلقي القراء النسقية من الأدوات النقدية التي تلمح إلى مقاربة هذا اللون من الكتابة، الذي يمثل، في الأخير، صورة رمزية ملمعة عن السيرة الداتية صورة أبدعها **ديرويسكي** تحدياً للتعديدات الشبهية التي وصفها **لوجون** للسيرة الداتية، وللفهم العقد السير الداتي بالتعديد، وهو عقد يقوم أساساً على تعاضد النوية الإعلامية (15) للشخصية المحورية والسرد والكتابت.

تجدر الإشارة إلى أن النوية الإعلامية السائلة الدكر هي المكون الوحيد الفاصل بين الرواية والتخييل الداتي، فإذا كانت السيرة الداتية تفسح عن جنبها منذ البداية، وتوجهه التلشي وجهة مرجعية خالصة، من خلال العقد القرائي المهيكل إلى حياة الكتائب الحقيقي دون سواء، بشفافية ووضوح وفصد، فإن التخييل الداتي لا يفعل ذلك، على الرغم من تقاطعه مع السيرة لداتية في تعليل أسس الراوي والكتائب والشخصية، ولا يشوب كذلك إلى الرواية على الرغم من استعماله لجميع آليات السرد الروائي باستثناء الشخصيات التي تحتفظ بأسمائها المرجعية الواضحة، بما فيها السرد الذي هو الداء/الكتائب في بداية المطالب وتطور الشخصيات والذات المسردة مع، رغم واقعيته المفرضة في لعبه سردي تقييلاً له جميع مقومات اللعبة الروائية من دون أن تكونها في النهاية

معنى تهيؤت تستند الحيل، لدرجة الأولى، تسمح للمصنف بالأعراف بدهنى الهواجس الفكرية، دون أن يجعل الآخرين يمتثلون بدورهم²⁰، ودون أن يهرس نفسه لإكراهات السيرة الذاتية التي قد تبذل حيوات اللاعبين اللاذبيين في مسرح الحياة الشخصية. حسب تلكس الطبيعة (الجمركية) للتخييل التي مبالغ فيها جيران جليت وأكثرتها بمهفة أخرى أبي لوتو

لقد انعكس جيران جليت من دفع القراءة المقدسة إلى تبني معياري الصدق والرياف، الحقيقي والمفتعل، في مقربة التخييل الذاتي. منذ تلك اللحظة التي أصبحت فيها الذات محور العملية التخييلية كلها، وأصبح ممكناً التساؤل في ما إذا لم يحكم الكاتب يسمي إلى اختلاق شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية، وإلى تشييد عالم ليس بالضرورة أن يحكم عليه الواقعي، وإلى تأليف قصص استهواه أو أرادوا أن تخلصه دون أن يحكموا قصصه الأصلي. وذلك ما نشر إليه كولوفا من طرف حمي عدم طرح بأن التخييل الذاتي مدرسه سمعيل ذات التخييل المحور حول الذات لأسياب غير سيرة (21)، مع جعل دورهم فيكمي بحيث بدوة على ذلك التفسير الذي يحمل معنى الأهم، مصرحاً بالقول أن تصويري هي التخييل الذاتي ليس هو تصور تقسمت دو كولوفا (عمل أدبي يقوم الكاتب في خلاله بخلق اختلاق شخصية ووجود، محتلف بهويته الحقيقية) أنه الحقيقية، إن الشخصية والحياة المذكورة

من جيت بلقي تصميغه هذا 'به رعه' للتخييل الذاتي في اختيار التصنيف الأدبي ضمن خريطة الأنواع الأدبية. ويلقي بإشارة ممسحة الحثثة إلى بلورة شبكة من الآليات الفاعلة على تصنيفه وتعبيره عن غيره من الأجناس التي ينامس معها على مستويات إشكالية عديدة

لقد سلطت لنا الإشارة إلى التيمات الأخلاقية التي يجرعها التصنيف على المصنوع، وهو بالتعبير ما يحيل إليه لقبوسان السلفان اللذان صمما التخييل الذاتي ذلك التصنيف المعيري الذي أورده جليت، مؤكداً على الطبيعة السيرية للتخييل الذاتي بالدرجة الأولى. وعلى عتبه التصلية المستمرة من أصلها في لدرجة الثانية، ككائنه، ممارسة سردية، تهريب من الاعتراف بطبيعته المرجعية، تنصلاً من المسؤولية المعنوية، عن تيمات الالتباس بحيوات الآخرين من حيث تحكي حياتها الشخصية، وتغشى تحت التخييل لصد التهم التي يستبهم الحفر في بيوت الآخرين، و من حوفا، من أجل ذلك صرحت سي لوتو بقول أن التخييل يحمي (19)، يحمي كحجة وأردة كولوفا تعريف، أو ككجوار مفرد، يمثل ابتداء عن هويته القائمة على التخييل العر، ومن ثم من الحفريات، ومختلف أشكال التعليل. والدكرات المتضامة بالتأكيد، مع ما لا يحصى من الهويات الإنسانية التي تقسمت سبلها مع سبل الذات الكونية في معص الحياة ومتركها، هي من حيث التعريف

المفاهيم التي غيبتها الخطيب القندي الحديث تحت ترسانته الاستطلاعية التي أعلنها الرغبة الشديدة في إحصاء الظاهرة الأدبية إلى جوانب العلم الذي بنسرت به الميومية والشكوكالية الروسية منذ بداية القرن المنصرم. مفاهيم أريحت ربحاً من الزمن من التشبكه المفهومية المسجمة مع تعلمات البروريات والسيميولوجيا والشعريات بالخصوص، مثل مفاهيم الذات، الهوية، الحقيقة، الصدق وأحيراً ككتابة (الأنسا) التي أريحت، ككلمة أريحت المرجع نهائي أو ككلمة موت المؤلف التي سادى بها رولان بولوت وفكسرة موت المؤلف ليست في الواقع إلا إقصاء نهائي لتعلقت الذات والذاتية في الأعمال الأدبية، تمسكت من التعصب لمقود متداول في سبورة المخرية النقدية للقصوم، قبل أن يهل عهد ما بعد الحد(25) الذي ظهر التخييل الذاتي فيه مكرساً لما يشبه الضميمة مع مستقر ذلك الحجاب النقدي الصادر في مجمله عن الرغبة الممثلة في العلمنة التي لا تنفك تراود الأدب عصراً بعد عصر

3.1. العهد النرجسي/البيوراني

إذا كانت الذات هي محور العملية التخييلية، ومادتها ومضمونها معاً، تصدي المورد، وتؤطر الحكيمة، وتستعيد التجربة الجمعية عن طريق الانتقاء والحدس والاختيار معية تأسيس مقوفاً صادر على عواطف القارئ، بمقتضى مستوياته، واستنراجه إلى الانخراط في القراءة والتأويل

ما هي شخصيتي وحياتي وشخصيت نسر حقيقيين يشاركونني حياتي (22)

لا يخفى أن معياري الصدق والتعصب في الحقيقة يظلان معيارين اعتباريين لا يبغي إقصاءهما في عالم التخييل الذي يظل أسس ممارسة تستعصي على الإحصاء للمعايير الأخلاقية، بل يتوجب إيقاظها بعيداً عن هذا المبرق المحفوظ بالخطر، فالأصل في العملية الفنية هو صناعة الجمال والدفع إلى تدويفه، وإلى معرفة موافقه في العالم. وفي التجربة مع العالم إن تلك الممارسة الواقعة على حواف كثرية والتي يرامى عليها التخييل الذاتي هي قبل كل شيء ممارسة واقعة في مرلة وسطى بين مرلتين حافيتين، الصدق والتعصب، الحقيقي والرائع، الأصل والمتعل، هي ممارسة ترويدا، على رأي روب قريه، أن نقبل الافتراض، الشك، الموص، والظلمة، ككلمات عادية مع الواقع (23)، وعلى هذا الأساس لا يطمح التخييل الذاتي إلى قول الحقيقة، ولا يمكنه أن يفعل على كل حال، بقدر ما يدفعنا بتعلمه الذي أحبا إليه، إلى الوهي بأن الحقيقة مستحيلة الإدراك، وأن اللعبة التي يمارسها هي في الأساس ارتفاق أدبي بين الأصابع الراضية في نقب على الحقائق الظاهرة، وإذا كان الأدب عند ككتاب الحداه هو أليحت عن الحقائق والقيم، فإنها عند ككتاب ما بعد الحداه قد فقت نهائي هذه الأبعاد (24)

المثير للاهتمام هنا هو أن التخييل الذاتي قد أعاد إلى الواجهة جملة من

والمصطنع، والاستمرار على الرغم مما يحمله من صفة وعموم

أب الجنب الآخر من الصفة، الذي يقف على التقيص من دوره السحري البديل في التسلسل إلى تشيد مواضع الدات، حميمة فهو انتهزها إلى الوقوع في قلب التعييل ولحمته وسداه، من خلال دوره الحلاق في إعادة صياغة الواقع وإحصاءه لمقتضيات التعييل الداني الذي لا يختلف كثيراً من هذه الدحية عن الرواية والنهاية في بناء عالمها الخاص، مثبته بالقدرة، في الممارستين، إلى الأساس من الحقيقة التي يبحث عنها في السيرة الذاتية، وإلى الاستسلام لمواهب الخيال الملحق بمبدأ من الواقع القريب، والحقيقة المأمولة، من أجل ذلك لم يخف **لوجون** إنكاره لوضعية الشاذة التي خلقها التخييل الداني بحتماله لإمكانيات متناقضتين داخل المسمى الواحد، إمكانية الإخلاء للمرجع، وإمكانية الوقوع بالصكامل في مقبلة الاحتلاق البعيد بالصكاليه عن الحقيقة والواقع، يتسائل "كيف يمكن الجمع تحت اسم واحد بين أولئك الذين يعدون بالحقيقة ككلها (أمثال ديروفسكي) وأولئك الذين يلجؤون إلى التفتيق والابتكار" (30)، مهم يكرر، في التفتيق والابتكار لا يمكنهم بأي حال أن يلعب بهن، نصيب المرجع في العملية وليس هناك، في ما تعلم، حبيلاً مجرداً لكل التجريد عن الواقع والمرجع، وإنما الاختلاف في درجة الوفاء للواقع/التجريد الذاتية

استكمالاً لدورة العمل الأدبي فكما يعرفه النقد المعاصر، فإن التوائين التي تحييل بهذا الجسم التأسيسي حتى الآن لم تلح للرجع الماء نهائياً، ولم تستطع حصر لسيده لدرسه عن "تسلسل إلى حدوده، يحكم الدات الكتيه، أولاً ويحكم القوة لمهمة للعيش الذي يعدي المرد، وينميه، بل يحفظكم المواقف الابتدائي الذي يحتله العيش في هذا اللون من الصفة، فهو مبرها، وبسببها، وهلة وجودها، ويحكم عجز الحال نفسه عن التخلص نهائياً من رواسب الدات وتجزئها مهم أمن في التجريد والانسجام والانتسار والبعث على المصدر قال جيرارد دو **نورفال** "أن بعد، هو في الحقيقة، أن نذكر" (26)، وقال سمونيل **بيكيت** "أب لا نحن، شيت، معتقد باننا اخترع، نهرب، ونصنع لا نريد على أن نظامهم بفرسما" (27)، بمعنى آخر حتى كعدم نلق قممنا، فينا نطل دوماً صادقاً (28)، لم إلى سر الشخصية العمية، لا نؤول إلى مجهود التدكير، ولكن بفعل الكتابة" (29)، وعلى هذا الأساس التيسر الصفة في التخييل الداني بقوامات حداثية مرهنة تملز من سحرها مصلاً للنص والتلقي على السواء، شرق، عن جهة، ونفرص إلى حد ما لمتعة اذ المواضع حميمة في الروح، فتصبح الوسيلة لكلى للموس على الهرب والمتعة عن اليوح على سرير التلييب النفسي، ينم يوازي لكينة ويدع لسحرها التيل بصورة مشرة للدهشة، هي ريم ما يفسر لوحده سطوة لتخييل الداني وقدرته على المروعة

الواقع إلى هذا البعد الجمعي للدلائل الساردة هو وحده ما يميز وجود التخييل الدائني ضمن نسج الأدب، لأنها تعرف بموقع الآخر وتجربته في الوسط الإنساني العام، من حيث تعرفنا بموقعها الخاص، وتتكلم ومرب لتخيل على الحياة، وعلى العالم برمته، وإلا لبث ممارسة ترجمة قد لا تمنني إلا صاحبها، من أجل ذلك رجع، ليس عبثاً أن تبني الرواية المعاصرة، حسب **إميل بنغولست**، أسسها على "الوضعية الإنسانية للدائنية" (31)، وهي وضعية تسمى إلى إثبات الآخر في مواجهة الأنا، دون أن تصادر حقه في الوجود منذ اللحظة التي اثبتت ذلك الحق لمسيها بالانطلاق من ضمير المتكلم (أنا)، وعليه لم تعد الرواية المعاصرة، ومعها للممارسة السردية التي نحن بصدد، تهتم بإيراد رؤية خاصة للعالم بقدر ما تهتم بإثبات مشروعية وجود الأنا بآراء الآخر³².

مهم يحكى من أمر، فإن التخييل الدائني، الذي أبث عن التشكل المرجعي لخصميته، وعن مركزية الأنا والحياة الشخصية وديمه الدائنة، والدائنية فيه، لا يخرج عن كونه ممارسة إشكالية معقدة عن السيرة الدائنية، إشكالية من حيث إخلالها بالقدر الأوتويوغرافي الذي حده لوجون لهذا النوع من الكتابة، ومعقدة منها من حيث التراكم بأهم مكونات السيرة الدائنية المتمثلة في الهوية الإعلامية للشخص، وفي الحرص على الوفاء للحقيقة والواقع ما انعكس الدائنة نفسها أن

الحنلفة هي وهو شئ السيرة الدائنية و لوقوف عند مقدار تمديد التخييل بروافد من التجربة الدائنية، بقصد أحياناً، ويعود قصد في أغلب الأحيان، حكيم هو الشأن في الرواية.

لا بد من الإشارة في هذا السياق، على هامش الاستقراء الإنشائي الذي صرح به **لوجون**، إلى الوضعية الدائنية التي تصعب فيها الأب الردد - رتيبه رجراجة شديدة التراجع والحركة، أبدية البحث عن نفسها، تتماثل أحياناً وتتسلل لكشفة العالم حتى تصبح موجودة حيناً قبلها للتموقع والتشكل، وتتسلل أحياناً للرجعية الدائنية، والظلمة الشخصية، في تمثل شد الحالات الخيالية، يسمدها اللاشعور، ويهيب عنها الوعي بمعنى آخر، نقرأ لتفسير الأنا لراغبة في بعدها المرادف للوعي والكتابة والعرائر المقموعة، وليس أن الوعي الدائني لخصوصية الدائنية في الوضعية الحكومية.

بعد أن وقع الوضعية اللسانية للأنا المتكلمة في النص، يعني تشكلاً مرجعياً مهماً للحظة السردية المستندة على أسماء الأعلام الحقيقية يختص بالشروط النوعية لهذه الممارسة الحديثة، بما يجعل تجاهل البعد المرجعي التوثيقي للنص ضرباً من التعامل غير المبرر حكماً أنه من الصعب أن لا يؤدي الوضعية السردية للأنا المشار إليه آنفاً، إلى وضعية معوية معقدة عتمة تحيل إلى هوية دائنية يصعب أن تتشكل للهوية الجماعية المتمثلة في المجتمع الذي تسمى إليه الدلائل الساردة

1.4. البعد التخيلي في الروائي.

ما يجتنبه هنا هو الشرط الثاني الذي حدده **دوبروفسكي**، والذي يسيطر الطابع الروائي في مستويين مهمين في اعتقادنا، مستوى التجهيز الذي يفصح عنه في عتبة النص الأولى، التي يجب أن تحمل الطابع النوعي للرواية دون الطابع الأوتوبويوغرافي أو التجهيل الدلالي الذي ينتمي إليه النص في واقع الأمر، ومستوى استراتيجيات لكتابة وآليات النص التي اعتمد على وجوب ابتهاج وفق النمط الروائي المعروف بالتسعة لشمول مختلف الأنماط والأنواع والأشكال الكتابية، من الرسالة إلى الشعر، إلى المذكرات الشخصية، إلى الرحلة نمط قاصر على استنساخ الرومانس، والتعبير الأسلوب، ومختلف الصيغيات المتأرجحة بلياقة بين مختلف المستويات والوظائف التي توفرها لمبة الرواية التي جعلت هذا الجنس الأدبي قادراً على القفز البسيط فوق التعديدات الصارمة، بما جعلها نوعاً متجدداً ومتفتحاً على جميع الإضافات التي ما زالت تبذلها قرائح الكتاب بشتى اللغات وفي شتى بقاع العالم، حتى لممكن اعتبار الرواية نمطاً أدبياً شتلاً أن يفرس العولمة الأدبية والثقافية في أعلى مستوياتها إذا القرب بقدره الأكاديمية الروائية على إمداد التخيل الدلالي بمسكبات لا حصر لها في بلورة مشروعه التخيلي، فإنه لا يمكن أن نغفل عن العقد المصلي الذي تمارسه عتبة (الرواية) المسجلة في علاف النص، حيث نهمل البعد الأوتوبويوغرافي

تكوته، مع الأخذ في الاعتبار بشتى الموامل نصية والفصية والعمية التي تتجتم في صياغة الأسنوجراف والتدكتور وفق قوانين مكتوبة و ليرته، ومشميتها.

هل يمكن اعتبار التجهيل الدلالي سمة دائية ما بعد حداثة نظم افترض **دوبروفسكي** (33) إدرة لقد حدد جملة من الشروط التي ينبغي أن يتوفر عليها النص لكي يصبح عليه ذلك الإطلاق، وهي شروط ضيقة ومتطلبة، من الصعب أن تستجيب لها كثير من المصنوع المتسببة إلى التجهيل الدلالي في واقع الأمر، باستثناء نصوص **دوبروفسكي** نفسه أول تلك الشروط هو ما طرأ عليه اسم الأثر المرحمة ونظم لونية الأعمال به اسم المؤلف الحقيقي وأسماء المصطلح النصي الحقيقي كذلك، مع الحرص على سرد الحقيقي والواقعي من حياة الكاتب، وعلى الروح المطلق بحقيقة شعبيه الحميمية مع نقل ما يحرد ذلك من معاصر ونسبي الشروط هو إثبات السمات الروائية، في الصفحة الأولى من الرواية، في موقع العنوان الثاني يجب أن يثبت التعديد التيميسي (رواية)، بالإضافة أن تمي استراتيجيه الرواية في السرد وفي بلورة إجراءات التقصي، أما الشرط الأخير فيتعلق بالاشتغال على النص، بالبحث عن الاستدلال السردية المتكسرة، وتجنب التكويين الحفلي للرمز عن طريق الانتقاء، التكثيف، التدوير، التداخل وتعدد الطبقت (34).

لداته بطريقة يستحيل تجنبها⁽³⁷⁾، لا يحصى بأن الشكل الذي يورده **لوجون** بخصوص المقد الأوتوبوغرافية هو شك ملموم بالدرجة الأولى. لأنه يتوصف فكرة المقد القرابي التي يرجع الفضل إلى **لوجون** نفسه في ابتداعها، ويهيء الحدود الفاصلة بين الأنواع ويميق جسر القراءة الذي يبسطه المقد بين الضرر والعمل الأدبي. حتى فكان **لوجون** يمهّد لفكرة انتقار الأنواع الأدبية وتشطّطها وتداخل الحدود بينها تداخلاً يجعل الموصوف سيد الموقف، والقراءة ممارسة في معيّنات الموصوف وسدّتها المبهمة.

بالإضافة إلى المحسّس التوقّصّي الذي يمزج القبول السالف، فإنه يمهّد إلى المربع الأول المطلق بالآليات الداعية والاسترجاع والانتقاء والهدف والتضخيم والتجسّر في عملية كتابة الدات التي تستحيل إلى مجال رخص للعنق والإبداع والإضافة والتحوير والاحتلاق والتخييل، معجزة السيرة الذاتية يصعد الحلّة عن مصف صراحة إلى مجرد ذريعة نفسية للكتابة من حيث هي استسلام مبدئي لموايات اللمة والحيال. وعليه يمهّد التخييل الذاتي، كذلك، هو ما أهله جوسنغ **شويور** في عبارته الشهيرة (مدام بوفاري هي أنا)، وما علنه أنفري **مارو** "ليس حقيقة، وليس ككناً، ولكنه معش" (38)، وما ألح إليه أنفري جيد. "كيسّة المدفكرات مغلقة للحقيقة إلا جرتي" مهبط كعبه الرعب كبيره في "سرّام الحقيقة الأمر أكثر تعقيداً مما نصّرح به، ربما نكون أقرب ما نكون من الحقيقة في الرواية" (39).

الذي أمّا عن عمق حضوره في ممارسة التخييل الذاتي وموحيه القراءة وجهه حري غير تلك التي يعميّر. نأخذ القراء المعاصرة الأدبية بدورها التفاعلي المشارك في بناء العمل الأدبي المعاصر ولم نجد من جانبها تقصيراً لهذا المنحى سواء عند **دوبروفسكي** و **كولوشا** أو **جيت**، غيرهم من النقاد الذي اشتغلوا على التخييل الذاتي³⁵، ولم نجد تقصيراً للفنّة عن هذه القضية الواقعة في قلب الإشكال الذي يثيره التخييل الذاتي بطموحه إلى التكوير ضمن الخريطة الأجنبية للأدب المعاصر. يستثناء اعتبار الأمر اعتباراً جرتياً وتضميناً لا يعبر عن الطبيعة الجدلية لهذه الموصوف التي قد يتكون تضمينها ضمن نوع الرواية بمثابة الضرورة التسوية للمنتوج تحت هلامية أدبية متداولة ورأسعة بدل الممارسة بعلامة لم تثبت نفسها بعد.

الواقع إنه يتقدّر ما يبدو التفسير التسويقي الأنثى مقرباً ومريحاً، فهي النظريات التي تبلورت مؤيداً حول الرواية والسيرة الذاتية تجعل حجم الاستقامة إليه دافئاً، إذ أكد **لوجون** على الطبيعة التمهيلية للسيرة الذاتية نفسها عندما صرح بالقول "إذا عرفنا محسّس الكتابة، فهي فكرة المقد الأوتوبوغرافية تبدو وهذا، وما لموه حقل القارئ الساذج الذي يؤمن به. فإن الكتابة من الدات هي "قدرة" - احتلاق الدات³⁶، ويؤكد أنفري **موروا** بدوره بأن السيرة الذاتية، بدل من أن تمكّن من معرفة الدات، مدفع بتكسيها إلى خيانتها

تحت نظريات ما بعد الحداثة التي قوبلت بقبول شتى بسبب بناء الشك والارتباك والمساواة إلى صبح القول. ويصبح التصنيف الجديد الذي اقترحه جهت للبحث عن الرمز الصانع أكثر وجاهة إذا علمنا بأن **بروست** قد انتظر وفاة والديه قبل أن ينشر أعماله، ككأنه كان يشفق على هؤلاء من الأملح على الجانب الأوتوبوغرافي المؤكّد لروايته تلك، وعلى الحميمة ووجهة النظر الشخصية التي كانت ربما قد تسمي إلى حساسيتهما الأبوية الخاصة، ويرداد الأمر وجدة إذا علمنا بأن بطل روايته (النجبة Le Prisonnière) كس يحمل اسم الكتائب نفسها (مارسيل)⁴² وعلى هذا الأسس يصبح البحث في مشروعة الانتساب للشعر إليهما أنف أكثر من مشروع، بحث يمكن التساؤل فيما إذا لم يكن التخييل الذاتي ممارسة قديمة نسيه تصنيفها أو على الأقل لم يمتلك كتابها الشجاعة للاعتراف بمركرية السدات وتجربته في نده عوالمه التخييلية

مهما يكن، فإن الروايتين لم يكتفوا استنادهم إلى الخبرة الذاتية وإلى التجربة الشخصية في تأليف عوالمهم الروائية في ما يعلم، غير أن مدار الأمر في النهاية، هو ما تنتجه النصوص ذاتها من خيالات، إن صبح القول، لمصداق التعمية والتعميش والارتباك التي يشوش بها الكتائب حفرات القراءة، و سلاسله الجوليسية في اقتفاء ثمر الأدب المؤدية إلى إثبات البهيم وإذا لم يكن في مستطاع الحفريات القرآنية أن تثبت بكمالية

إن الاستعالة التي يمثلها الالتزام بالحقائق والوفاء للمرجع تجعل التخييل الذاتي ممارسة مراوغة بما تجسد من تنافس بين الواقع والتخييل، ولا سيما بتمهيع العقد الأوتوبوغرافي⁴³ (40) تمهياً يتحدى القارئ ويحدد خياراته القرآنية من لتقبل أو الرفض، وبحسب ما تملكه هويته السردية وخياراتها الجمالية من أجل ذلك لم يتوان **جهت** عن إطلاق صفة التخييل الذاتي على رواية **بروست** الشهيرة (البحث عن الرمز الصانع)، إذ أكد بأن "الطريقة التي نخص بها **بروست** عمله ليست طريقة كتائب بصوص ممر المتكلم أنا مثل جيل بلاس، ولكتب نعلم، و**بروست** يعلم أحسن من غيره، بأن هذا العمل ليس سيرة ذاتية يجب إذن استحداث مفهوم وسيله (البحث عن الرمز الصانع)، وأحسن مفهوم، بدور شك، هو المفهوم الذي أطلقه **دوبروفسكي** على أعماله الخاصة تخييل ذاتي" (41).

يدفع **جهت** بموقفه السالط من (البحث عن الرمز الصانع)، سواء عن قصد أو عن غير قصد، إلى تكريس الشك للمهجي كقاعدة أولية في مقاربة كثير من النصوص التي اعتبرت نصوصاً روائية مستقرة في جنبها لدهور طويلة، ولم يعد يكفي أسلوبها النوعي تحت جنس الرواية لجسبها السؤال التشككي من شرعية الانتساب الذي يبقى أن تسدده مبررات باحلية من لحمة النص ذاته، فقد تورطت الرواية والتبست مع أحاسيس قديمة، وأخرى ناجمة، في حضم التداخل النوعي المتشظي

ونشير هنا إلى رواية الصكاتب البولوي ويتولد **كروميرزك** (Ferdynand) (45) المترجمة إلى الفرنسية والمشفرة سنة 1938، ورواية الثلاثية الألمانية (46) للويس فريديسند **ميليخ**، ورواية فرانسوا تورييميه **الليل** (Bleu comme la nuit) (47) المنشورة سنة 1958، ورواية أنتوان بلوندين (السيد قديما أو مدرسة النساء Monsieur Jadis ou l'école du soir) (48) ورواية **Le Têtar** (49) المنشورة سنة 1976، أي بسبب قسمل بشير **دوبروفسكي** لصيه التأسيسي الذي أسلفنا إليه الإشارة

تجس العواوين السائلة الذكر مدي المهولة التي قابل بها النقد نصوصاً كثيرة تمسكت ميكراً من الحروج عن طوق السوروث الروائي الكلاسيكي إلى قصاه شد رده و كشر تجريب وتيس من جهة أخرى عمق المارق الذي احذرت اليه القراءة والشد جميعاً، بيزاء البصوس الروائية المبكرة التي انزلت نحو التخييل الداتي، وتثبت أدواته من دوي ن تصرح بذلك، تسبب ريب يسره حرح لبدات واحشهم، و' الاشدق من الانهم بالاديه والرحميه الرحيصه

5.1. مازن التقى

وضعت نظرية القراءة، ككلم بلورف روبرت **يلوس** و **آيزر** مجموعة من القواعد التي يمكن اعتبارها بدميت، او مقولات أوليه توجه طبيعه العلاقات التي يتكونها الشرائع مع أي نص من النصوص، عند لحظة

ما ريب الوقائع أو صدقها، مهما بدا ذلك ممكناً بمصر الحين، مع بعض الروايات خصوصاً، ومع بعض الصكاتب تحديداً، فإن مراقبة البوية الاعلامية للشخوص تبدو اقرب مملاً وأبسر مملاً، فقلنا حمل السارد اسم الصكاتب ذاته، والشخصيات أسماءها الحقيقية في الحياة والواقع. أمكن التصريح بأن البص تحييل ذاتي مهما بدت رواية الأساليب، ومهما نبغ الصكاتب في بلورة الأنماط السردية وفي تكثيف طبقات السورورة القصية، ويصح القول نفسه إلا قليلاً على نصوص معسوبة على الرواية في تراكمات الصكاتب السردية وفي عالم الأدب عموماً

ما يثير الانتباه والدهشة معاً، في سياق الجهل بممارسة التخييل الداتي، التي انحنا إلى إمكانية وقوع كتابات قديمة تحته بحكم تكويبه فيها، هو أنه في سنة 1980 م. وبعد ثلاث سنوات من نشر **دوبروفسكي** لنصه (أند *Filz*) الذي يعتبر النص التأسيسي لممارسة السردية التي أطلق عليها توصيف التخييل الداتي، وحدد ايف **فلوران** نصصر بخصوس رواية حورلن **هراتسوا** ("Espira Joue-nous") (43) بأنها "الرواية الوحيدة التي يحمل فيها السارد علامة اسم المؤلف، ومع ذلك فهي رواية (44)، مع العلم بأن الأدب الفرنسي حافل بروايات حمل السارد فيها اسم المؤلف حرفياً، ولم يكن في إمكان المترجمين التقديس التي تداولتها أن تحدد فيها إذا كتب أسماء الشخصيات حقيقة أم لا،

ككسرة في تشميل الأدوات الروائية المعروفة، انطلاقاً من هنا يمكن تمثل المارق الذي يصنع فيه التخييل الذاتي ألق انتظار القارئ بواسطة تكميبيه الضمائي الذي يطلب من هذا الأخير مهنشرة السمع بكتيبييل وكأوبويرو عرافها في نفس الوقت، وترداد هوة المارق عموماً إذا جدد في لحسن استحد الخلع في لتوصل إلى ما يقرب من حدس الحقيقة واستشعرها في ممارسة يتسمها تكميول لا يلتصق بالتخييل والمرجع الواقعي

بناء على ما سبق، يبدو التخييل الذاتي ممارسة مصلدة ومحدرة ومربكة في الوقت نفسه، ليس لأنها تضع القارئ في مواجهة تصنيات مصممة، وفي موقع متفكك نقدياً فحسب، بل لكونها لم تستطع أن تؤسس لنفسها ألق انتظار خاص، ولا أن ترسي اختلافات استبدال قادرة على احتفائه ضمن حارمة الأنواع القارة من هب ستمتيع القول بأن أصل الإشكالية المازقية التي يجسد التخييل الذاتي نفسه داخلها، كعمارة سردية جديدة، هي عجرة عن الرقي إلى مصاف الجنس المتملك لأعضادات بوعيه عامة قادرة على احتواء التتمصلات والتويجات الجبرية التتميمية ضمن إطار النوع الشمل، هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي إذا ممارسة هامشية أم بقا غير شرعي لم يحتراف المؤسسة الأدبية الرسمية؟ لقد صرح **تودوروف** بأنه يمكن إطلاق توصيف النوع على 'مصاف النصوس التي اعتبرت كذلك في سياق انشراح

اللقاء الأولي التي تصدهد التتميت النصية لظاهرة كقصده الصفحة الأولى والموار الرئيسي والمواين الفرعية والعقد القرني المصروح عنه بالانتماء إلى جنس مقصوص من المكتابة، غيرهما من المكتوبات التي تشكّل ما يسمى بألق الانتظار قصاري الرواية يتوقع صد البداية الانخراط في ممارسة نسبية تخيلية بالأساس، تتعلّق من التحول وتعود إليه بدون تطلع استثنائي نحو حقائق سوى الحقائق التي يثبتها النص وهو يصل إليها داخل لمبته الخاصة ووفق نظامه الخاص، وقارئ السيرة الذاتية يتوقع لتصرف على وقائع مجهولة من حياة صاحبها يشترط فيها الصدق والحقيقة بالاستناد إلى العقد المرجعي المبرم بينه وبين النص منذ البداية، ومثل قارئ السيرة وقارئ الرواية، يطلق قارئ السيرة الروائية الحذر من المزاوجة بين الأدبي والمرجعي، التخييلي والحقيقي، جميعاً في ترصيص طريقته داخل الشبكة السردية المعقدة التي جهده العقد المبرم لمواجهتها عند الإغالي التجميسي في الصفحة الأولى.

وحده التخييل الذاتي لا يتخرج أي شكل من أشكال العقد القراني بسنته التوقيع (التسويقي) تحست صوال الرواية تدري يريد من تميمص الممارسة وتوريعة المتلقي في مساهلة لا نهاية لها، فبعض تصور من تلك الممارسة استقبلت ككسبر راتية أو ككشيرات من السيرة الذاتية، وبعضها استقبل ككصوص روائية وهية لتوقعها، خصوصاً تلك التي أظهرت براعة

من التجدر في التاريخ الذي أعجز
التفصيل الداعي ودفع به إلى إقصائه، فإنه
ليس ككل ما يعرف من أنواع أدبية وغير
أدبية، مما ينقل عليه، ويستعجمه وربما مهيم
به يوم هيم، قد سلب في التاريخ وتجدر
حتى انفس اليك قديماً حديداً من وراء
أحساب الزمان. مدكر على سبيل المثال
حمسية الرواية الجديدة في فرنسا التي
أرسلها 9 55 لا تروى **فهرية**، والتي صدمت
الدقة الأدبية المتمرس بكلاسيفيكيت
القرن التاسع عشر وسبلاتها التي فكرتها
تأخذ **فهرية** وأندريه **جهد** في النصف الأول
من القرن الماضي، فلم تنقل إلا بعد لأي،
قبل أن تصبح ممرسة رواية منتشرة في
فرنسا وأوروبا والعالم كله، وقبل أن يقبل
النقد عليها ليفرز محفوظتي وعولها المهمة
ولم يكن الأدب العربي سؤال تاريخه
المريض بمعزل عن المارك التي تثيره نوازع
التجديد. فقد عرف ذلك قديماً وعرفه
حديثاً، وما زال الجدل الذي أثاره الشعر
الحزب مالأ الأسماع والمكتبات، قبل أن
يستقر استقراوا دفع بالشعر العمودي،
خمسها السيد. إلى ظل وقرار هقيق.

نريد أن نستبينها هنا بشمولها الرزية
ويذكر عال من التسمية التي تفرصها المعرفة
بحتمية التطور والتجديد التي تعزى لرون
الفكر والحياة، خصوصاً في عصر ما بعد
الحداثة الذي يسرب الآن بين أيدينا وثقت
أقدامنا بوسقل الاتصال الرومية التي شتت
اليقينيات القديمة، وصصبت الذات سلطه
مركزية في كيهوية الأدب الذي نحلى

فتمت (50)، وعليه، هل يسمي إذن إقصاءه
وأهماله بالكلية، أم يسمي النظر إليه
كصوم مفصل عن الميرة الذاتية ما زال
يمس بمسار وأمسار وفي عقله من الجميع؟
يجيب فنيست **كولونا** عن التساؤلات
السابقة بالنفي المطلق لصحة السؤال عن
التجديد الداعي للأسباب التالية: لم يمتد
به القراء، ليس له مكان في المشهد الأدبي،
وليس له تجدر تاريخي، ومن ثم، يجب
أنهاس من ككل تصنيف يستمد مفهوم
النوع (51).

من الصعب ألا يجد في أنفسنا قليلاً من
الاعتراض، وكثيراً من الدهشة بجزاء الجرم
(الأكاديمي) الذي يمتله ملفوظ **كولونا**
الذي يتغلى بهاتياً من الحذر العلمي وهو
يجرم ذلك الجرم، ويفصل حكمه ذلك
التفصيل. لقد علمنا تاريخ الأدب، وتاريخ
الأفكار والحياة عموماً، بأن كثيراً مما
كان (مستهدداً) في مرحلة من التاريخ،
سواء تعلق الأمر بالأدب ومداميه واتجاهاته
ومناهجه، أو ينسره من الإيديولوجيات
والظواهر، قد أمكنه أن يستمر ويتمكن
ويحتز شرعية الوجود، بل ويتصّب نوعاً
فارقاً يمارس إصراره وجديته لقد كان
حزباً بالنافذ أن يستمر التفصيل الداعي
ممارسة ولادة لم يتحقق له بعد ما يكفي
من تراكم، وخصوص كقفيل باستدراج
القارئ وعوايته والاستعواء على ذائقته،
ومن ثم الاندماج في المشهد الأدبي الذي
أشاد به كولون وانكأ عليه في حكمه
المصرم

و' العملي' و' الشعصي' أكثر مما يعرف
نصف بالقياس إلى أجداد... كتب أحدث
التصورات المتعلقة بالتنمية الذاتية حياً مهماً
في حين كتب عنها مثل التناقضات المتعلقة
بأسس الذات (54).

لقد شهد العالم في السنوات الأخيرة
انهياراً كلياً لمطلوعة القيم الموروثة من
عصر الحداثة. كتب شهد تنامي وهيمة
مطلوعة قيمة أخرى تنتمي إليستيمولوجيا
إلى ما بعد الحداثة. متشعبة في اتجاهين
مختلفين أشد الاختلاف، فهي الوقت الذي
بدأ فيه العالم يسرع ظاهرياً نحو الشمولية
والموالية، ووحدة النمط الجاهلي والتقية،
كنى في العمق بيلور مطلوعة قيمة موعلة في
الذات والداتية، كالمرجسية، و الترمية
المردية، ونزعة الشك، وهدا اللذة، وتشر
البوية. وقد أثرت الترمية الأخيرة أكثر من
غيرها في التصور المتباد لآداب وفصحاء
وظائفه الاجتماعية خصوصاً، حيث أدت إلى
ظهور نوع جديد من الكتابة المتجاوزة
للقواعد والحدود القوامي. وقد تمكنت
من التعبير عن سرعتها التجاوزية تلك عبر
التخييل الذاتي ككلون أدبي جديد تمكّن
من الاستمرار في الجهاز المفاهيمي الذي
جاءت به ثورة ما بعد الحداثة، وب يتفكر
كفهمانية إشكالية أعانت صياغة جملة
من القصص كالملاقة القائمة بين الذات
والآخر والواقع والتخييل، وغيرها من
المفاهيم التي عيها الجموح البيوي سنوات
الخمسينيات والستينيات، وشريد المؤلف
وتجربته من عمله وإبداعه عبر مقولة موت

تدريجياً عن وعيته في إصلاح العالم،
وانصرف إلى الذات الفردية يعطيه سحره
وبله وأدواته الفنية الممالة، لتتصّب على
بحث طويل في أعماقه، عن سره المعيب
تحت رسوبيات الزمن الحاضر الاستهلاكي
للمصور باستبيته وإيقاعه المنجور، لم يبق
شيء كثير، في واقع الأمر، لم يفره راس
ما بعد الحداثة ليكمل من التخييل الذاتي
فارس الزمان في مضمار الأدب المعاصر
لنمذور للذات والداتية المتسقة مع
تكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة.
حيث الانهيار الكلي للحدود بين الأنواع
وحيث يتم استبدال استخدام العمل الأدبي
ووجبه "تشنر شيروفرسي تنذر عليه
معاني الوحدة والانسجام" (52).

من الصعب حقاً ألا نلاحظ انزلاق
الممارسة المردية المعاصرة، رواية وتخيلاً
ذاتياً وسيرة بكل أنواعها، نحو مرجسية
صيقة جعلت ككلود (53) يؤكد بأننا
نعيش عصر استثنائياً يمكن أن يطلق عليه
عصر (تخييل الآن Pego-fiction)، فكاتب
المسيرة الداتية، والتخييل الذاتي
بالحموم، لا يستحسب من التصريح بأنه
يهرى ذاته الحميمة، ومعها ذوات الآخرين،
كتب يراه أو كلما تصوره له أوهاهه،
ويدفعه البحث الحموم عن هويته (كس أمّا؟)
بفعل غيابه أو صعب التقييمات الدينية أو
الملمسية وحتى الأيديولوجية - إلى الداتية
العصر، يقول "بمساعدة الموسيولوجيا
والتحليل النفسي بدأنا نعرف أنفسنا من
خلال تقابلنا مع الآخر، داخل الفضاء المهني

النقد، عن الرائدة منذ احقاب متطاولة فلم يعد بالامكان موضح المأثور على إبداع جبري ضمن هذا اللون من المعرفة الإنسانية إلا في حدود الغالب المستورد، والتشكك القادم من بعيد، ووفق البناء المعماري الجاهز الذي لا يبدل حرافقه، باستقلاده إلى محيط غير محيطه، سوى المادة التي تمر تجاوبه، وبالأولى المحلية التي تصطبغ بها سقوفه وجدرانه لقد خدمت الرواية إلى ثقافت العربية من عالمها العربي بفعل الثقافة التي سميت بها تأثر العربية بالثقافة العربية، وقدم إليه النقد الحديث، بكل أشكاله، ومدارسه، ومدارسه، ثم سراح فيه سوى قدرته على التعليل والاستمالة والذرة على استهباب الأدب العربي، وهوومه الخاصة لا نقول هذا حملًا من شأن الأدب العربي، ولا من شأن النقد العربي، وإنما تأكيد على أهم ملمح من ملامح المعرفة الأدبية والنقدية في اللغة العربية، وهي وقوفها على بعد مسافة يسيرة وراء المعرفة الأدبية والنقدية في الغرب، فلا ينعكس التأريخ لمذهب أدبي ونقدي في العربية دون الرجوع إلى أسسها العربية الخاصة، بفعل ذلك مع الأروا السردية وأماثلها، بالدرجة نفسها التي نفعها مع الأنظمة النقدية ومدارسها.

من حل ذلك سعيًا في هذه المقالة أن الاشتغال على التمهيد الدائري في مؤلفه القرنسي الأول الذي شهد ميلاده العربي والنقدي مما، فقد كان دورهم في أول من أخرج هذا اللون من المعرفة أو آخر المعجميات من القرون الماضية، وكان

المؤلف، مما جعل هذا الأخير يعلو عن حضوره الطائفي بسملة من التكتلات الأوتوبوغرافية الداهية بالدات إلى أقصى مداها عبر التمهيد الدائري وصبره من المدارس المتجاوزة للحدود الأجنبية للصيغة القصصية، تمهيد أو سرود واقعية (55)

مهم ينعكس من أمر، في التمهيد الدائري قد انتهى إلى نتيجة لم ينعكس بتوقعه في بداياته المتعثرة، حيث أصبح رائد المدرسة الروائية المعاصرة التي تعلمت من طموحاتها التجريبية العالمية من أجل تمهيلات بهوغرافية قائمة على معكبات مترددة بين التأكيد وعدم التأكيد، الصحة الزيف، الحقيقة والاختلاق، وترتكز إلى الدات والتصور قبل كل اعتبار آخر، الداتية بالإعلان عن الاعتراف لصريح من التجربة الشخصية وتوسل الدات في سفراتها العميقة، والتجاوز برشافة الجنس الروائي القادر على التقف بين الأنواع وفوقها، دون أن يخسر جوهر العملية التمهيدية والسردية المتمثلة في استخراج النضري والرج به في خصم عواملها وتضمينها وفق البنية القرائية القائمة على التحليل والتأويل وإعادة البناء

1. 6. التمهيد الثاني في الأدب

العربي

يمرر واقع الأدب العربي بنقد من يرتب هذا المبحث في هذا الموقع بالدات من القراءة فقد كتب الأدب العربي وعنه

القارئ الفرنسي في مستواه الاستهلاكي العادي أو العلمي الأكاديمي أول من انتبه إلى التحديث الموضوعاتية والبنائية التي تطرحها، فتمثل عليها بدوره في ملاحظاته ومتونه النقدية التي تعرضت إلى معصية في ما تقدم من هذه المقالة، وقد آن لنا أن نشارك من داخل المعرفة النقدية العربية هذه المرة عما إذا كان التحويل الذاتي قد شق له طريقاً إلى العربية، تحت أي اسم؟ وبأية صيغة؟ وإلى أي حد استطاع أن يثير التساؤلات عن الإشكاليات ذاتها التي أثارها في الفرنسية؟ أم امتثل أسئلة خاصة فرضتها عليه سياقات العربية المعاصرة والثقافية وحتى الأخلاقية؟

المؤكد أن الكاتب العربي مثله مثل الثقافة التي ينتمي إليها ليس معرولاً عن التغيرات التي تطرأ العالم وثقافته وهمومه وفهماته، لاسيما والمالم يعيش لحظة تاريخية ككوبية لم يشهد طوال تاريخه الممتد إلى آلاف السنين من تقارب واتصال واشتراك في المصير الكوني الذي عبرت عنه العولمة أحسن تمثيل في هذا الشق المصري المشترك على الأقل، الأمر الذي جعل للكاتب العربي يستشعر البراء الكوبية معهما سخي يستشعره الكاتب العربي. ويستشعر الرغبة معهما في البحث عن دوات تعبيرية جديدة تناسب التعبيرات الجوهرية التي أصابت العالم والإنسان والحياة معاً.

لقد وجد الكاتب العربي نفسه ملازماً بمراجعة الكثير من المصطلحات القديمة

لا سيما أولئك الكتابات القديمة الذين كانوا يحتلون صدارة المشهد الأدبي والنقدي في سنتينيات وسبعينيات القرن العشرين، فقد خلخل انهيار المعسكر الاشتراكي وسقوط جدار برلين كثيراً من التساؤلات الإيديولوجية التي أكرمهم بالبحث عن قنوات تعبيرية وعي بدائل إيديولوجية جديدة، فالتجه بمصنوع إلى استثمار الموروث التاريخي بحثاً عن أصالة موضوعاتية ممكنة، واكتفى البعض بشل الواقع المعيش نقلاً هيبلاً يعكس أية رغبة إيديولوجية، بينما انهمك البعض الآخر في إحلال قلمية جذرية مع كل ما يمت إلى الرغبة في تمثيل الواقع بصفة، على غرار الرواية الواقعية كصف عرفت الرواية العربية إلى الدوافع، والسيرة الذاتية التي مارسها كتاب قلائل جمعوا فيها إلى الانسجام الأخلاقي الصارم بالواقع والمرأة والصدق. لقد حكمت المنة الأخيرة من الكتاب، يستندهم جيل من الكتاب الشباب الذين يسمون رغبياً إلى التسمينيات من القرن الماضي وإلى العثرة الحالية من القرن الواحد والعشرين، هي الفئة الأكثر تأثراً بآراء ما بعد الحداثة، تتطرق لحياتنا من مفهوم اللامعكس إن صح القول، بمعنى آخر، انتقاء الرغبة في تمثيل الواقع أو نقله أو إصلاحه، فوفقت في قلب القلق السوي المميز للرواية المعاصرة، من عذاب البطل، تشدد الوبه تحويل الحياة تحيلاً، الشك، القلق والتروء، الأنا العربي من كل إحالة مرجعية، تحلهم الحدود المارة بين الأجسام

المصدر سنة 2006 تحت توجيه تحييل ذاتي، أما في الجرائر فينس يجد واسيني **الأمرج** أكثر الكتاب العرب قرباً من حدود التحييل الذاتي، سواء بمبهمه التي حب فيها معنى روائياً خالصاً (56)، بتشويش الهوية الإعلامية للراوي والتشخيص، بما يجعل تجريبه من جملة الروائية مرصص بلعاً أو ببعض النصوص، الأخيرة منها خصوصاً (57)، التي تقع بقوة خواراتها الغية ضمن دائرة التحييل الذاتي، حتى وإن استكشف الكاتب من تصنيفه ضمن التحييل الذاتي حكمه قبل بعد القادر **الشاري** الذي يفس الكتاب العربي التوحيد الذي يح ذلك التبع في حدود علمنا.

خاتمة

1 تشير هنا إلى تأكيد تودوروف على أن مسألة الأجسام تعد من المشاكل الأولى لتطبيق مسد القدم حتى الآن، فتعبد الأجسام ولعداها ور مسد العائسل المشتركه بيها لم يتوقف من فتح باب الجدل وتعتبر هذه المسألة حاليه متصله بشكل عام بالتأديجية Typologie البيوبه لتجلبت، حيث الخطب

الأديسي ليس إلا حالة نوعية. جملر
I. TODOROV et D. DUCROT
Dictionnaire encyclopedique des
sciences du langage. 1-2. Seul. Paris,
1972. P. 193.
2. Vincent Colonna. L'Autofiction. Essai
sur la fictionalisation de soi en
littérature. These unedite dirigée par
Gerard Genette, EHESS, 1989

الأديبية، البوح، الاستبطان والتعري
لسيكولوجي، وهي المقومات نفسها التي
تغير التحييل الذاتي التي أسلف شرحها،
غير أن النقد العربي، على الرغم من وجود
معظم التمثلات الشككية في النصوص
الأديبية، لم يعلق عليها توجيه التحييل
ذاتي، لمجموعة من الأسباب، أولها هو أن
هذه النصوص جاءت مصممة تحت التجسس
الروائي، ولأنه ربما هو أن التحييل الذاتي
ما زال لم يتعمق أكثر النقدي العربي بعد،
وثالثها هو أن الكتاب العربي، بالنظر إلى
الخصوصية الثقافية للمجتمع الذي ينتمي
إليه، ما زال صير قدر على تحمل تبعات
البوح عن الذات، وممارسة لعبة التعري حتى
وإن كان تعرياً فيها متعمقاً تحت جملة من
الاستراتيجية دون ثبوت التهم.

يهد أنه، وعلى الرغم من جميع
المحدودات، ومن مختلف الأعداد السيرة
لأجسام الكتاب العربي من الممارسة
بممارسة التحييل الذاتي، على الرغم مما
عرف من هذا الأخير من شظية لما يستري
لشاهد الثقافة والأدي في العالم العربي على
وجه الخصوص، ومن مساهم تحليلية لا
شك فيها، ورهبة أكيدة لا إضافة إسهامه
الشخصي ومن ثم إسهام الثقافة العربية في
لشاهد التسلي الحكوي بصقة عامة، من
أجل ذلك، يمكن تسجيل التصريح الأول من
لحظة في هذا الجنس الجديد في العرب
الأقصى، عند محمد براءة تليحاً في نصه ()
مثل صميم لن يتكرر المصدر سنة 1996
وعبد القادر **الشاري** يصعب (من قال أنا؟)

- التصاميم شديدة المعاصرة. لم يخض الأمر عبث الأمر وأنا أتدبر بقرائتي في كتابتي باللغة الفرنسية حقيقة من تاريخ الأدب العربي في عصر الصعق، عندما كان هناك أمر وعية أريه للتلاعب بالألفاظ وبمصطلحات اليبديع. يظفر - Sergo Doubrovsky. Laissez pour comie, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris 1999
- 11 Madeleine Ouellette-Michalska, autofiction et dévoilement de soi, Montreal, XYZ l'éditeur
- 12 المرجع نفسه، الصفحة نفسها
- 13 Daniel Madelénat, "La biographie en 1987", in Le Désir biographique, Colloque de Nanterre, 1988, dir. l'jeune, n°16 des Cahiers de sémiotique textuelle, Paris, Publidix, 1989, p. 18.
- 14 Thèse de Vincent Colonna sous la direction de Gérard Genette « L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature », Paris: Fata Morgana, 1989
- 15 تقدم بالوية الإعلامية اتحاد أسماء كتلي من المسرد / الروائي، الكتابات التحقيقي المؤلف، والتأمل هو
- L'identité ترجمتها للمفهوم الفرنسي onomastique
16. Jacques Lecarme, "l'autofiction un mauvais genre ?" in Autofictions & Cie (Colloque de Nanterre, 1992, dir. Sergo Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune) L'ÉLITE, n°6, p 242.
- 17 Gérard Genette. Fiction et diction, Paris, Seuil, coll. "Poétique" 1991, p. 87.
- 18 المرجع نفسه، الصفحة نفسها
- 19 Anne Ernaux, "Vers un je transpersonnel", in Autofictions & Cie, ص: 219.
- 20 لقد سبق لجورج ساند أن علمت جان جاك روسو على جعله مدام دو لورنس تعرف

3. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991
4. من مؤلفات الوقائع التي ارتبطت بجس التخييل الذاتي، مع ورد في جريدة Le Monde الفرنسية الصادرة بتاريخ 05 03 2003 في مقال كتبه ميشال كورتوا تحت عنوان التخييل الذاتي، جس حلاله عرض فيه القضية التي رفعها. أمام المحاكم الفرنسية. زوج الكتاب كميل لورنس إثر صدور روايتها الحب رواية L'amour roman. يطالب فيها بمسح من الكتاب بدعي أنه يتكشف حياته الحميمة، مشيراً أن الرواية قد تجاوزت حدود المسموح به. يتساءل كتاب المقال. بعد ذلك، عن الحد الذي يفصل بين التخييل الذاتي عن تماسه. ليس مع الأخلاق فحسب، بل مع القوانين كذلك.
5. Sergo Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977
6. Lettre du 17 octobre 1977 citée par P Lejeune dans le chapitre « autobiographie, roman et nom propre » in Moi aussi, Seuil, coll. « poétique » 1980
7. Sergo Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977 quatrième de couverture.
8. Sergo Doubrovsky, le Livre brisé, Paris, Grasset, 1989, p. 212.
9. Cité par Alain Girard dans *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. 520.
- 10 أريد أن أثير هنا إلى ما لاحظته خلال قرائتي لكتاب دوريس ليفسكي (متروك للحكاية) من ولع زهيب باللغة ومفرداتها، وجري لاهت وراء السجع والجناس والطباق وغيرها من صور البلاغ التي تجعل القراءة صاء مستعرا، والأسلوب سلسلة مضطكة

32. Revue «Les moments littéraires» n°13, 1er semestre 2005
33. S. Doubrovsky, L'Après-vivre. 1994. p. 302.
34. لا يذكر دوبروفسكي من الكتاب أدبي تستجيب لكتبتهم لهذه الشروط، ولا سيما الشروط الأخير، سوى سيلين وفكريستين 'أبو
35. سوف ملاحظ في البحث القادم بأن بعض الكتابات المصرية قد أثروا تجسيس، مما لم يهول (تحويل ذاتي).
36. Philippe Lejeune: "Nouvel Roman et retour à l'autobiographie." in l'Auteur et le manuscrit, dir Michel Contat, Paris PUF, coll. "Perspectives Critiques" 1991, p. 58.
37. André Maurois, Aspects de la biographie, Paris, Au sans rapportée par Marie-Claire Grassi, "Rousseau, Amiel et la connaissance de soi" in Autobiographie et fiction romanesque, Actes du Colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996, p. 229.
38. André Malraux, la Condition humaine, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1990.
39. André Gide. Si le grain ne meurt. Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1991 p. 280.
40. Jean-Michel Adam "Mémoire et fiction dans Remise de peine de Modiano" in Autofictions & Cie, op. cit. p. 56.
41. Gérard Genette, Palimpsestes, (1982), Paris Seuil, collection "Points" 1992, pp. 357-358. □
42. Marcel Proust, La Prisonnière (1923), Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1977
43. Jocelyne François, Je-m'en-souviens "Espace", Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1982
- بلورف ضمن اعترافاته الشحيحة.
- بطلر George Sand reproche à Rousseau "d'avoir confessé madame de Warens en même temps que lui", Histoire de ma vie, Paris, Calmann-Lévy, t. I3, p. 11
- 21 Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, op. cit. p. 390.
- 22 Serge Doubrovsky, "textes en main" in Autofictions & Cie, مرجع سابق ص: 212
23. Alain Robbo-Grillet, Le Miroir qui revient, Paris, Minuit, 1985 p. 146.
24. Marcel van Montfrans, "vers une issue de l'impasse postmoderne à propos de Robbo-Grillet" in Littérature et postmodernité, études réunies par A. Kibedi Varga, Crim, n° 14, 1986, p. 82
25. سنفقد بعضنا خدع بعض هذه الخدع لقراء الدور الذي تمثله مقولات ما بعد الحدث في الهند التحويل الذاتي كمنزعة فردية متكررة تلك المقولام
26. Gérard de Nerval, Les Illuminés, in Oeuvres, Classiques Garnier 1966, p. 29
27. Samuel Beckett, Molloy, Paris, 10-18, 1963, p. 40.
28. Danielle Delel "Collette l'autobiographie prospective" in Autofictions & Cie, مرجع سابق ص: 126
29. A. Henrv "Table ronde dirigée par Charles Grivel" in Autobiographie et biographie, éd. Mireille Calle-Gruher, Arnold Rothe, colloque franco-allemand, Heidelberg. 25-27 mai 1988, Nizet, p. 220.
30. Philippe Lejeune "Autofictions & Cie Prece en cinq actes" in Autofictions & Cie 08 مرجع سابق ص
31. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale 1, tel "De la subjectivité dans le langage" p. 258

- littérature, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette. EHESS, 1989. p. 502
52. Daniel Madelenat, "La biographie en 1987", in *Le Désir biographique*, Colloque de Nanterre, 1988, dir. Lejeune. n°16 des Cahiers de semiotique textuelle, Paris. Publidix, 1989, p. 18.
53. Qui dit je en nous ? Grasset. 2007
54. يطار للرجع نفسه، ص: 33
55. « Poétique » septembre 2007, n°151.
56. ذاكرة الماء (حملة الجنون الماري)، ص: 23. منشورات المصنف الطر، صه/ 2001، ط1، الجزائر
- ملوك الياسمين (رسائل إلى الشوق والتمنياء والحنين)، المرسكر الثقافية العربي، القرب- تونس، ط1، صه/ 2004
57. أنش السراب (سكويريوم)، مجلة دبي الثقافية، ط1، دار الصدي/ صه 29 أكتوبر/ 2009
44. Yves Florenne. *Le Monde*, le 21 11 1980
45. Włodek Gombrowicz, *Ferdydurke*, trad. du polonais par Georges Sédut, Paris, Union générale d'éditions, 1973.
46. Louis Ferdinand Celine. *D'un château à l'autre*, Nord. Ragodon, Paris.
- Gallinari, Bibliothèque de la Pléiade, 986
47. François Nourissier, *Blou comme la nuit*, Paris, Librairie générale française, coll. "Le Livre de poche" 1983.
48. Antoine Blondin. *Monsieur jadis ou l'école du soir* Paris. Rombaldi. coll. "Bibliothèque du temps présent", 1973.
49. Jacques Lanzmann, *Le Tétard*, Paris, Club français du livre, coll. "Le Grand livre du mois" 1976.
50. Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris. Seuil, collection "Poétique", 1978, p. 49.
51. Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en*

التوظيف المستقبلي لأدب الفلسطينيين في القضية الفلسطينية تحليل المضمون لقصة: (من يكتب النهاية؟)

د. ع. الدين دياب

تقديم:

لربما مهج تحليل المضمون الذي تعتمد الدراسة في تحليل قصة "من يكتب النهاية؟" وهي من المجموعة القصصية "رصيف الدموع" (١) أن يقدم تعريفاً للمصطلحات الرئيسة التي ستشارك في توجيه هذه الدراسة حساً إلى حسب مع مهج تحليل المضمون

- التوظيف المستقبلي: ويقصد به وضع قصايا الساء الاجتماعي الاقتصادي والاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع الفلسطيني في خدمة معركة المستقبل التي يتوخاها الشعب الفلسطيني.

الشعب الفلسطيني ومستقبله ليلوغ أهدافه وحقه التاريخي

- القضية الفلسطينية: وهي في حمله ما يعنيه وصول الشعب الفلسطيني إلى حقه التاريخي في تحرير ك.مل الشراة

- الأدب الفلسطيني: كل ما ينتجه ك.ك.ب و.د.ع. ورجل الفكر الفلسطيني من شعر، وروايات، وقصة، وفكر اجتماعي وسياسي وثقافي يحكي ويرجم، ويعبر بالكلمة عن مصال

الأوهام والأساطير التلمودية التي لا يقبلها العقل الواعي المستند إلى التاريخ وحداثته وذاكرته ، وإلى التراث الفلسفي وشواهد التي تتناثر في قلب الحياة الفلسطينية ، وهويته العربية الكنعانية ، وهي هوية عربية بلولدة ، والثقافة ، والنشأة ، والجنود التريخية

والحق أن اعتمدت فلسفي وتقديمي على طبق من ذهب ، شكل وعد بلفور ممسكه ولمورته ، بكسبة إنسانية ستدفع الأمم لأنه غالباً إذا تمكنت الحركة الصهيونية من الثبات والاستمرار في فلسطين ، وتأسيس الدولة الذهبية اليهودية ، فالصهيونية حركة عنصرية تدعي أن التلامذة شطب الله المختار ككلم أنهم تستريح دم الأغيار ووجودهم ، في عرفهم وعشيتهم التلمودية الشعوب والأمم غير اليهودية.

إذاً من ينكر من أصعب الصمير الإنساني ، وملاك القلم الحمر ، والرأي الإنساني الشجاع أن الأدب الفلسفي صلب شس ومتم ربيع في تعرية الحركة الصهيونية ومخزرها على العالم في المستقبل . لأه في حقائق الثقافة والتاريخ والسياسة الوجه الآخر للثأرية أضف إلى هذا وذلك أن الأدب الفلسطيني خير من أبلغ الشعب العربي بأن فلسطين قضيتهم الصهيونية الأولى ، بل هي ثورته الحقيقية على وصاعه وعصره التريخي ونفوره ، ونحزبه

وإذا كنت فلسطين هذا حاله وشأنه في مته العربية ، ككلم قد عهد الأدب الفلسطيني ، فهو بالنسبة لأبناء فلسطين تدعكر حي وراثم وعلاقة مصيرية مع الأرض

الفلسطيني وعودة فلسطين إلى مته العربية وإقامة الدولة الفلسطينية .

وعصمتها القدس

• **النهاية في البداية** إن ما انتهت إليه فلسطين في أعقاب النكبة عام 1948 لا بد أن تكون بداية فلسطين للفلسطينيين ، بوصفهم أصحابها من فترات تاريخية موعلة في قديمها ، وهي أطروحة تحسب لعلم المستقبل.

وتشير الدراسة إلى وجود مصطلحات أخرى ترد في مته سنتاني إلى تعريفها محكومة إلى موقفها داخل النص ، وعلاقتها مع الموضوعات التي ترد إليها تبعاً

الأدب الفلسطيني والعسرة الصهيونية

بداية إذا أردت أن تبحث عن أدب ربط نفسه بمسرات قضايا وقته المصيرية / المستقبلية فإننا نجد الأدب الفلسطيني في قمة هذه الأداب، هذا القول لا يأتي بجديد إذا لم يقدم برهانه على أن القضية الفلسطينية ، قضية العصر الراهن ، باعتبار ، فمنذ أن بدأت لسورة ضد الاستيطان الصهيوني أصبحت قضية العرب الأولى ، واحتلت مكانتها الثورية في ككل الأقطار العربية ، فهبت إزها القلاذع الحديثة المتأصلة من أبناء الأمة العربية مشياً على الأقدام حملة السلاح ، وأصبحت قضية عصر لأه صلاً برعب مرشعب فلسطيني ، عثيت للحركة الصهيونية التي مارس من تريخ النكبة ، وحتى هذا اليوم أبشع المبرسات المصيرية ، مقنادة بعقيدة دينية وميمنية قائمة على مجموعة من

في مواقفهم من القضية الفلسطينية على ضريق الاعراف لتدبب نثر فلسطين لأهلها الشعب الفلسطيني وليس لأحد غيرهم.

إذا اعترفنا بدور متميز للشخصية الفلسطينية في أدب فلسطيني النرم بصلياً بقصيته، فسنجد هذا الأدب قد وجد نفسه في نضال الشعب الفلسطيني وانتفاضة أطفال الحجارة، وصمودهم المقوم أمام عنصرية صهيونية تلومودية

على هذا الأساس تبدو الشخصية الفلسطينية شخصية أصيلة في أساليبها الوثنية، وداكرتية التاريخية والثقافية. وأصيلة في عرويتها، وهذه الأصالة ونبذة هيرقية المكس والمكسدة للفلسطين الأرض، والتاريخ، والإنسان، أو ما يسمى العلم الأنثروبولوجي المعادل/المحدد الموضوعي

إذاً، فالشخصية الفلسطينية، ككسب مهمهم وراف من محدداتها البنية - سببه الى السد الاجتماعي - تندخل وتتصاغر هي، عبقريه المكس ودلالاته الأسريهيه وممكنة فلسطين في عين السجاء التي اختارتها مولداً وسكنها، ثم دعوة وإسراء لأسببه: التوحيد موسى وعيسى ومحمد

ولعمري حين فلسطين يصا واسطة عقد وصله ومثل من مشرق الوسط العربي ومعرفه، وبقوله تلافى بين الشعوب المؤلمة بلديتات المسبويه التوحيدية الثلاثة في مصيبت دينية عدة: لا ليس ذلك من دلالات عمقربة المكس ثم ليسبب هذه الواسطة وظيفه استثنائية للقطر العربي

الفلسطينية وتاريخها، وتراثها، وهو الذي يعد لعدة فلسطين المستقبل الذي يجعل من نهاية فلسطين في أعشيب الحكمة الى فلسطين للفلسطينيين

الأدب الفلسطيني، والشخصية الاجتماعية الفلسطينية،

القول في العلاقة والتأثير المتبادل بين الأدب الفلسطيني، والشخصية الاجتماعية لفلسطينية يلزم أن ننظر نظرة تكاملية لأجراء البقاء الاجتماعي الفلسطيني، وما بينها من اعتماد وظيفي متبادل وهذا الالتزام المنهجي الأنثروبولوجي ولقد النظرة الأنثروبولوجية لموضيمه التي يمرسه الأدب من حبه وأخصصيه الفلسطينية الاجتماعية من جهة أخرى، حيث ترى الأنثروبولوجيا أن النشاط الجرفي الأدب لفلسطيني يتداخل في النشاط الثقافي الشعبي الفلسطيني، والأدب الفلسطيني في حائله البقائفة، من وجهة نظر الأنثروبولوجية، يحسب على الطواهر ليمائية التي تمسك دوزها في الحياة لاجتماعية للشخصية الاجتماعية لفلسطينية

حسباً أن يطلق من أن فلسطين وصلت إلى هذا القدر والمقام في الأدب الفلسطيني من خلال الاعتماد الوظيفي القائم بين الجرم، "الأدب"، والعقل "فلسطيني". ولكن هذا الوصول لم يأت من فراغ، وإنما من حقيقته الوحيدة داخل بيسن الشخصية الفلسطينية هي التي أبدته وآلمته، ومن ثم ألمته إلى العالم، وخاصة شعوب أوروبا الجار للعرب، لتعيد هذه الشعوب التفكير

يتأبط هؤلاء الأطفال من مطالب مشروعة لوطنهم فلسطين.

إنّ رماة الحجور في ككل فلسطين يُذكرن الأمة كلها بحقيقة الثوابل الدريحي بن رمي السمعة لحجور من سجيل حد الأحبش المرأة ورمي الميزال من قبل جند الحركة العربية الأولى الإسلام على فريسي الجمالية، وهم يشهدون الممود البطولي لطبي صفحة الماضي، الذي اد قدره أي شروطه التاريخية، بأنه قد انتهى، و نّ حمة عربية جديدة قد ولدت بولادة الإسلام الذي مثل الحركة العربية الأولى، كك سلفاً، وحملها المسؤولية بأن تكون أمة رساله، لها دورها الحضاري الانساني الجديد

إنّ دولتي هذه وهي تتول قولها في الشخصية الفلسطينية الاجتماعية، الثقافية تريد أن تؤكد شرعية قولها إنّ الأدب الفلسطيني انجر مهمته في توليف نفسه مستطيل في قصيته، وسيكون هذا الإبحار مدخلنا الشرعي لاختيار ككاتب فلسطيني عايش البكبة بكمثل مثاليها ودروسها ووليف أدبه في خنعة مصداق الشصم الفلسطيني من منظور فريسي يرى أن فلسطين بقدر ما هي فلسطينية، هي عربية، ويشير ما هي عربية.. هي فلسطينية

وهذا مضمونه من جهة نظر الاستمرار الثقيل الذي تشدد على أهميته الأنثروبولوجية الثقافية في المحافظة على مد له الشخصيه إنّ الشخصيه الاحمديه الفلسطينية ستصقي على فكرها وإداعها الأدبي وحدة التلاقي العموي بين بعدا المحلي، والوطني، والعربي، هذا التلاقي

الفلسطيني على قاعدة علاقة الجزء بالكل "فلسطين" و "الأمة العربية" ومبادل الأدوار الحضورية بين الأقطار العربية؟

وهذا الاستثناء الجعرا في الديني لمسلطين لا يترك الشخصيه الاحمديه فلسطينيه بمعزل عن التأثير المثير لعيشية الحكر الذي نيل في الأمة العربية في لحظاتها العميرة بأنها حاضرة في فلسطين، وإنه من أسسها، إلى عودتها إلى حقيقتها الوحيدة، وبأنه المدا التاريخي للشصم العربي بأنّ العروبة هيته، وضمن استمراره فيعبر من الثور شنه

حداً بما تقدم، فّر من لا يرى ولا يترف بال واسطة المقد في أمة قائمة على تبادل الأدوار والمهم الحضورية بين أقطار تشككل مريض القرس في الأمن المحلي، والوطني، والقومي، لأشك في ذلك، بهيل ألف به العلم الأستراتيجي ومنطقه وقوله في المناقشة والسياق الحضاري بين الأمم، فإذا صعب الأمن القومي العربي ككله صغفت الشخصية العربية الرئيسية، وأهثرت أطرافها ومعالها المحلي والوطني.

هيب أن خاتلاً لا يرى إمكانية فلسطين في جغرافية الوطن العربي تتموضع يمة ويسرة في شخصيته الاجتماعية داخل الأدب الفلسطيني الخاوم والميسر للمودة، فأسأله على الفور هل خروج رماة الحجور بالكمية والمعاديات التي رماها العالم، وما أسست من ثقافة نصالية عربية وعابية مبدعة في جلواهم ومرامهم، وإسنايانها لا يشكل عده البرهان والدلالة على إبداع الشخصية الاجتماعية الفلسطينية في استحداث مستويات من الخاومة على طريق المودة، وما

وتتنوع الأغاني، والأناشيد، والقصص، والروايات، والدراسات من كتابات فلسطيني لكتاب آخر فهذا الشاعر الفلسطيني يشدك قصيدة حق العودة، وآخر يسطر في صفحات كتابه الحق التاريخي للشعب الفلسطيني في فلسطين. وثالث يتغنّى بمروية فلسطين والشمس عاصمتها الأبدية، ورابع يشد الأناشيد في قوه العروبة في فلسطين، ويقول لك هذا مثالي الداخلي/ مولوحي فلسطين، ثم يسمك قوله، إن ما أخذ بالقوة من فلسطين لا يسترد إلا بالقوة و ضل الحجرة ثـ... لهذه المهمة

ويرى الأدب الفلسطيني على ما أتى به من قصص وحكايات فلسطينية. وما غنى وتفاخر برمات الحجر، وبالثقافة التي وجدت الجسر بالجميل، وجمعت الأجيال الفلسطينية في شوارع وساحات فلسطين. يقول إن دروس الأدب الفلسطيني وداؤه التاريخي للصميم الدائم إذا كان لفلسطين أرض مهجاد. فالشعب الفلسطيني أهل لهذا المهاد ذلك هو مستقبل فلسطين.

أما الملقب من صيغة ما قلناه عن الشخصية الأحمدية الفلسطينية يصبح مشروعاً للدراسة ن تريد كتاب قصة موضوع الدراسة يعرف بحضرم قوة الترامه في توظيف أدبه المستقبلي في الشخصية الفلسطينية. وبحكم لولاده في عره هاشم أولاً، ممكنة فلسطين، ومعداة عهد في كل دبه شأنه في ذلك شأن كل فلسطيني الترم بهوم فلسطين، وثورة الشعب الفلسطيني هوذب هذ الانزام مر، في شعره ومرة حري في قصصه ومرة ثالثة على متجره في صوت العريد وكان

الذي يجسد نفسه في إيمانيه العروبة وم ملكت من هوم قومية، وإسبانية، بحيث تجعل منه في نهاية الأمر هوم فلسطينية على ضوء نظريه تأثير الجوه في الكل داخل الشخصية القومية

تلك هي الهوية البدنية في رب فلسطيني إنساني يشخص هوم الكبير والصغار. هوم الشعب الفلسطيني في معركة المستقبل العربي

وسلاحه التوظيف المستقبلي للأدب الفلسطيني، على سبيل المثال وليس الحصر، في شكل القصص التي تشكلت منها مجموعة على هاشم رشيد التي سيرتكر تحليل المضمون على قصة واحدة منها من يكتب النهاية؟ كعب أسفند، ليستشرق توظيف المستقبلي في ضهرة الانتصافه وعلى ر سهد ضل الحجرة رمة الحجر

ليس هو القاتل في توظيفه المستقبلي لأدبه كن تكون عده نهاية شعب ولكعب ستكون نهاية الدين أراؤا له المء (2)

وشه من يقوم بهذ المهمة من بءه فلسطين هذا الذي من جلته يحب هذا الأب، وأبءه أخوون (3) وهضلاً شهد ولدت فلسطين هذا الجيل- جيل الانتفاضة- جيل المستقبل- جيل رمة الحجر وإذا شئت أن تبحث عن كتاب آخر غير كعبس من أدبه فلسطيني سيبيلك أدب الفلسطيني عر. صكرة من الأدباء لأن فلسطين التاريخ، وحق العودة للفلسطينيين تجعلهم يملكون هذ لجرة

هدفه أن يشهر معاناة الشعب الفلسطيني إلى مستوى قصيته، بوصفها قضية العصر

الأدب على هامش رشيد: تاريخ حياة وفنان (3)

ولد شعرب وصكاتينا علي هاشم رشيد في غزة عام 1919م. درس في الكتائب شأنه شأن جيله آنذاك، ثم في المدرسة الابتدائية والثانوية بعرة. وتخرج في الكتائب الرشيدية بالقدس 1940، ثم عمل في التدريس بعد أن نال شهادة امتحان المعلمين الأعلى متمحداً في اللغة العربية وآدابها وفي عام 1954، وبعد أن أمضى فترة بتدريس اللغة العربية انتدب للعمل في إذاعة صوت العرب، وشغل عدة مهام فيها، فصار مشرفاً على مكتب فلسطين، ومحرراً لآواذ، ثم مديراً لإذاعة فلسطين في صوت العرب خلال النصف الأول من عقد الستينات من الألفية لمصرنة، وفي أثناء وجوده في إذاعة صوت العرب ككون صدقات مع اعلام المفكر القومي العربي الوجدوي في مصر العربية من أمثال فاروق شوشه صاحب برنامج لفتا العربية الأصيلة، وفاروق حورشيد صاحب لقطات العربية القومية في المروية

وحورشيد هو صاحب مقدمة قصة كتاب علي هاشم رشيد رصيف الدموع، حيث قيل في بدايته. وليس هذه مقدمة، كتب نه ليس دراسه وانما هي بشكل بصدده حواضر صدقه ثرت في هذه المجموعة يف فيها من حيد، وبم فيها من صحبه يف ترمر. به من اتجه بصدع ليعلم عقبت الطريق. قد شئت هبه أن تكون أصاهه وإثارة لا مجاملة وتعريف

وحسب الصديق علي هدا. وحسبي أن أتدح لي هذه الفرصة لأساهم معه بكتابات (5) علي هو أيقيق الأكبر لثلاثه حوه من الشعراء المعروفين في الساحة الشعرية الفلسطينية العربية هم هرون هاشم رشيد وكرم والشاعر سهام والقصبة الأدبية مضرم.

فكتب على هاشم رشيد القصص القصيرة ونشر قصيرا منه في الصحف والمجلات الأدبية و عاد حمها ونشرها في مجموعة عوانه رصيف الدموع كتبه سلفه وقيل فيها صاحب المقدمة يصا أنقصه عد علي هاشم رشيد تشير على القواعد المعروفة لقص القصه لا تحيد وهي بهذا ترسمي لحيه كبير من شدد عيبه البدائية، وهبه التثابك الذي يكون الموضوع، وفيها لحظة التهور التي تأتي في الحتم، أو في أي مرحلة من مراحل القصه لتوصلها إلى قمتها المرتجاة هدا أصاهه نقلنا الحديث. فالكاتب يفهم وسيلته تمام المهم ويستعملها في حرفيه مدرسه — المقدمة(6)

وتكون رصيف الدموع من القصص الآتية سر الراعي الثمن، الهدايا، رصيف الدموع الخفيد القصص. ابن على موعد لن يصروا، القديسي الصغير، في طريق فلسطين، من كتائب النهاية؟ من ص 13..

ص 132

وفتحية المجموعة القصصية الإهداء الذي قدمه الكاتب لوالده اعتراف بفضلته ورياسته لآواذ. وهو الذي علمه كيف يقدس وشه وقد قدسه الوالد، وكيف

الشعب الفلسطيني كتب تقدمه كلمات الضديب.

وفي التلويح ذاته إشارات إلى أقلام فلسطينية رويات، مقالات، دراسات، شعر، رسمت صوراً متعددة الألوان والأصناف لعنات الشعب الفلسطيني في تشردة المفتوح على العديد من التحديث والصدمات... لكنها رسمت صورة واحدة جامعة للفلسطينيين حتى العودة. ذلك هو مستقبل فلسطين.

وهذا معنى في تحليل المصمون. وهو يقلب صفحات القصة، أن المعاناة واحدة لدى الأجيال الفلسطينية المتعاقبة من تاريخ الضيقة، وإلى زمن وأوقات مفتوحة على المستقبل حتى الظفر بالعودة وبلوغه.

ولاشك بأن مسألة العودة التي ملاحظها في مشاهد من القصة، وبين أسطره كتابت بخط تعبيراً عن الاستمرار الشدائد في وحدة الشخصية الفلسطينية. ومن موقع مسألة العودة في حياة الفلسطينيين، سيكتفون الأدب الفلسطيني. ومنه قصة مباحين أبي حيدر الفداء النضال الفلسطيني. في كل فلسطين وخارجها بدءاً من الداخل الفلسطيني. ومروراً بالصفحة العربية وهرة هشم، والمخيمات، وانتهاء بالأقطار العربية التي توجد فيها مجتمعات فلسطينية، وفي أحياء مختلفة من العالم.

ولاشك أيضاً بأن الأدب الفلسطيني وهو يوظف سبوح حق العودة إلى فلسطين، يصبغ في خلقه القروس المستعادة من كل ما قدمته الأجيال الفلسطينية من فداء ومصحات عالية الشئ، مشقوقة ومقرونة بالمسير والألم، وحلم فلسطين الأرض.

يحب أمته إذا اعتريه وأحبه من أعماقه ويحتم الأهداء بالآتي. إلى أبي وهرات عطران في داكرو.

وشمر يديه لي رسمه تحليل المصمون الذي سيقود الدرس في مهمته تحليلية لتقصه لحيرة من المجموعة له مسوغه وحجته في هذا الاختيار حيث إن مصر حزم الموضوع يسهل عليه الشول الموضوعي في المادة المدروسة من قبله.

تراثي الاختيار

عرف عن منهج تحليل المصمون تمسكه بمرحى من إجراءات شروط الدراسة الناجحة لنس أدبي. أو ظاهرة من الظواهر الهامة ألا وهو إشهر تواعيه. التي تُعد إجراءاتها وخلواتها لرسم مشاهد الحياة التي عيشها الشعب العربي الفلسطيني في أعقاب الضيقة عام 1948 التي جعلت فلسطين مراحاً وملأها ليهود لعالم على اختلاف جسيماهم وقومياتهم بتوجيه وإلزام بالقوة من الحركات الصهيونية التلمودية. ويمسعدات ماله سعيه، وسيجيه لو حستيه من قبل الدول الأورو مريكبه.

توجهاً مع ما تقدم منقوش الدراسة مبدياً أن المشهد التي ترسم رسمها وتكوين جيلها سيتكفون حاملة وجامعة لعنات الشعب الفلسطيني اعتماداً على القصة المختارة من مكتبته الهامة.

إذاً، منهج تحليل المصمون يكتمل مهمته في انتقاء المشاهد التي تشكل أساسها ما بين أسطر القصة، وما حوت من أحداث ومعطيات، ويستلوح الدراسة إلى معاناة

والمسحج في حياته هذه بعد مساحج التحليل في اعطاه هذه الظاهرة و تلك المعاصي التي يحترقها مطلق الرعب

وتؤكد الدراسة أن اختيارها لمهجهب حصيلة الحصنص التي يصف به ، و همها الموضوعية وتنظيم الوهنة ومن ثم توسيعها به على وضمنه اليديني واعمره الكم والمشاهد بوصفه إجراءات آلهة ومشتركة بهه ، وبين علم المستقبل حكم أنه يتعامل بعبادية مع موضوعاته التي يختارها للدرس والتحليل ، وقول المعاني على الطواهر الثنائية للوجود داخل النص . لأنه في الأساس يقم على مسافة واحدة من الطواهر ، وما حملت من معاني ، وما قبل مع من آراء ووجهات نظر

وعلى الرغم من علو مكانة مسهج تحليل المضمون في الفكر الاجتماعي والأدبي الأورو / أمريكي إلا أنه على حد قول ما دلي نصر لا يزال صعب الاستعمال في الفكر الاجتماعي العربي ، وخاصة في قصاص علم الاجتماع والدراسات الأنثروبولوجية . حكم أن تعقيباته لا تزال بدرة⁸

وتكمل مادلين نصر رأيها في مسهج تحليل المضمون قائلة " فيه يتمدد على المضمون المكتوبة بشكل مكثفاتها من مضامين ودلالات ، ومؤشرات وحتى اتجذمت(9) - حكما يوجه إليها الأسئلة التي تتعلل بطابع وخصوصية الاحتمال ، ويثير أمامها الفروض بقصد الأجابة والبرعة عليها انطلاقاً من قاعدة أنثروبولوجية منهجية

والمسكي والدكرية ، والتاريخ والترات ، ألم تقل لنا القصة في أحد مشاهدنا كشد قطع رأس الأفعى... إلا أن الأذباب باقية يا بني(7) .

في منهج تحليل المضمون:

مناذمت الدراسة اختارت منهج تحليل المضمون للقيام بهدم تحليل النص الأدبي ، لتمثل في قصة " من يكتب النهاية؟ " فزنها تؤكد أنها لن تدبج في تقديمه ككثير مما تحتاج إليه في مهنته وفي سياق ما يلزم من ألياته البحثية التحليلية في تحليل النص المختار . ولعل مبشره أنها مقتضات من القصة موضوع الدراسة

وسهول منهج الدراسة استمعلق تلك المقتضات ليقول عن معانيها على النحو الذي يقول عنها الفاروق الفلسفي بأحياته . وقرر " وعنده ، وكما يطلق هؤلاء جميع على معانيهم وهمهم

وعن سؤال لماذا مسهج / اتجاه تحليل المضمون لأنه من وجهة نظر الدراسة من أهم المناهج الاجتماعية / الأنثروبولوجية في وضع المعاني السلمية على الطواهر البائية التي يدرسها داخل النص المختار من قبله ، ولأنه يتفاعل مع علم المستقبل في كثر من نقص

إن انطلاق الدراسة من صحة اختيارها منهجها ، يجعلها تنصب إلى الأنثروبولوجيا الثقافية التي عرفت جامعيًا / أكاديميًا بجأها في إعادة المألتي الصعبة للطواهر التي تجدها داخل النص ، وهي المعاني التي يطلها الناس في عوهم ورواحهم

وتجيب الدراسة عمدة لحظت عن سؤال هشم رشيد في قسمته من يكتب النهاية؟ انطلاقاً من تصور مستقبل فلسطين استنداً إلى فضاء علم المستقبل ودراسته المستقبلية الماهسي يوجد في الحاضر، والحاضر والماضي يوجدان في المستقبل، لأن المستقبل له ماضٍ وحاضر

وسمى إن كانت هذه القصة قادرة على أن تقدم مشاهد عن الماهسي الفلسطيني «حاضره» ومستقبله «أي حقنه» الحية الفلسطينية في تريحه الطويل الممتد من الأملين البعيد، إلى اليوم، الشعب الذي قام بشهين هذه المشاهد، جعل وراءه جهل، وفكرة تريحه، وراء فكرة تريحه

وبداية سلاسل في هذه القصة مشاهد من الماهسي الفلسطيني وحضره المتمثل في فكرة البهيمت، وفي الشبكات المنتشرة في أنحاء متعددة من العالم. ولكن ما هي هذه المشاهد، وما تريد أن تقول للتاريخ، للعالم للقارئ العربي؟

وفي هذه اللحظة من مشوار الدراسة مع القصة موضوع الدرس يأتي سؤالها عما إذا كانت جملة ومصورة للمستقبل الذي يتعين في هوة الشعب الفلسطيني (في فلسطين،

وتوارد المشاهد عديم يحدث الكتاب علي هشم رشيد عن فضاء محمود ووالده ذلك اليوم بلوته في هذه الحية وعاش في اعمدلات مسيه مدله وعرف ر حيه في ذلك المعيم لم تكن ظل لوان الحية و، وراء حدود ذلك المعيم ديد حري غير ديد وهكذا مدا له أنه في مشككة لا يجد أب

هب، أن سائلاً يسأل، ولماذا تحلل المصوم في قصة صغيرة لا يتجاوز عدد صفحاتها أكثر من تسع صفحات؟ وتمسك بالحيادية، والابتعاد عن منطق الرغبة الذي أكتبت عليه هذه الدراسة، فزنت تترك الإجابة عن هذا السؤال لأجلين نصر وهي المعروفة جامعاً/ أكاديمياً بأنها نجحت في فرائسها التي اعتبرت تحليل المصوم الذي يتصف من وجهه نظرها بانهرة الآنية أنه يسمح للباحث باكتشاف أمور جديدة

قصة من كتب النهاية:

إنه سؤال فلسطيني بمثابة لأن في هذه النهاية قدر الشعب الفلسطيني، أي الظروف الموضوعية والدائية التي تحمها بالقضية الفلسطينية على المستوى العربي والعالمي. وكان هذا السؤال يقول لصاحبه العكس الصهيوني لقد قمت بفعلتكم الشتماء بإقامة العكس الصهيوني على حسابنا نحن شعب فلسطين، وكانت هذه البداية ولكن سوفم أن النهاية ستكتب البداية الجديدة. ليس هذا إعلان التاريخ وحقيقته الموضوعية والدائية فالبدية الصهيونية المعالجة حصة وعادة وفهمه، لأنه ندد التاريخ والتاريخ لا يمدد

ولذلك فإن بداية العكس الصهيوني إسرائيل ستكون وعن مضال الشعب الفلسطيني من مبدأ تاريخي ومعقلي يقول «لا يصح أي حق إذا كان وراء مطالب» وهذا الحق سيكتب نهاية جديدة للعكس الصهيوني، وبداية جديدة للشعب الفلسطيني

يعني إضلاقاً الخروج من تاريخه... من حقيقته التاريخية والتراثية... والبطريات، والأدب الشعبي، وعلى المكس من ذلك يؤدي إلى الارتباط العضوي للصيري مع هذه الأرض وتاريخها

وفي القصة أسئلة تعيد إنتاج نفسها على نحو آخر تظهر بمسؤول رئيس كرى أهده هي النهاية؟ أم أنها مقدمة لنهاية أسوأ وأشدّ فظفاً؟¹⁸

لا شك إنه حديث الأجيال للأجيال لكنه يريد أن يقول إن أسباب ضياع الفلسطينيين لا تزال موجودة ولذلك لابد أن نراها ذلك يعني مستقبله وثمة فطنة في هذا القول... هي فطنة مناقض استغفلسها من ممانته، وتذكر الواجب تجاهه، ولد... الجيل الفلسطيني الجديد هو "تذكر حي" هذا "الجيل" الذي من أجله يجب هذا الأب و... "خروج" (19)

وقلنا أخرى نكتب للكاتب نلهم، وشعر به وهو يسقط على الأب بطريقة ككاتب القصة المتمر، وتأكيده أنه من الجيل الفلسطيني الذي يعيش القصة الفلسطينية من بدايتها... وهو في عز شبابه وشكلت له الدرس المستفاد يومه ابن المكس يكفل مبادئه السياسية والعائلية والعصرية والشاعرية، وما حملت من جرح غائر في الجسد الفلسطيني

فلسطين هذه الواقعة القومية العربية ومبينا في مشاهد من قصة علي هاشم رشيد محروبا عنها منهج الدراسة إنها ماض تميش في الحاضر الفلسطيني، وهذا الحاضر يعيش في ماضيه ومستقبله

حديث الدائرة والوجه الفلسطيني فالرمل شاهدة متميزة على الأرض بشواربها، ومسكنها، ومساجدها... وكنتسها، منذ مئات السنين والشاهد انحصار يقول إن فلسطين لشعب فلسطين وليس لأحد سواهم قول لا يقبل لوي حقائق التاريخ وتبنيها من الأرض ألا تصرف أنما من الرملة؟⁹

هذا الشاهد فيه جدل التماثل بين الماضي، والحاضر، والمستقبل وتوضح هذه العلاقة الجدلية بقوة وقع المكس في ماضيه، وحاضره ومستقبله، وما أسسته من حوار / مولود داخلي في شخصية الفلسطيني الذي يمرر عنه الحوار الداخلي للكاتب أقدر كان يفكر في هذا الصير الذي آل إليه، ويجمع في دمه العوامل المختلفة والأبدي التي صنعت هذا الصير، ثم يقول في نفسه في حقد مريع... الحومة (15) ويرسل تحليل المصوم هذا المشهد بتعباته مع مشهد آخر يكمله، ويشفي حوار الداخلي بقوله "... إن نفس العوامل التي صنعت هذا الصير لا تزال تغل بديه من الصير في تحقيق تلك الأمل..." (16)

وسؤال الواقع الفلسطيني يقول نعم إن العوامل التي أثرت في المكس لا تزال هي هي، وهي حاملة مبادئها وشروطها وإن هذه العوامل شكلت "المسورة إلى الخيم" (17)

ويهمس تحليل المصوم في تآان إن في هذا المشهد رسائل لا تتوقف من جيل فلسطيني... إلى جيل فلسطيني آخر حاتمها إن خروج الشعب الفلسطيني من أرضه لا

والولايات المتحدة الأمريكية. ويحيل منهج تحليل المضمون على مقولة علم المستقبل على لسان أحد رواده برتراند راسك جوفيليل أن رجال الدولة الذين يتعاملون المسؤولية عاجزون عن الاعتراف بأن النهاية هي بداية قفزة (22).

ويجيب الكاتب علي هاشم رشيد بعلمته وتجربته وممادته لا... لس تكفور هذه نهاية شميد. ولكيف ستكون نهايته الذين أرادوا له القفزة (23).

وأهم ما في هذا القول للكاتب من وجهة نظرت قراءة وبخاتين معللين مهمتين وضع المعاني الصحيحة على المفاهيم أن نضع النهاية في جدل لا يتوقف أبداً بفعل وقوة الصال الفلسطيني الذي يشكل مبررة لهذا الجدال، فالنهاية التي انتهت إليها فلسطين في أعقاب الكفة تتحول إلى نهاية أخرى بفعل قوة تمسك وإيمان الشعب الفلسطيني بشميته ومضائه في سبيله، وهي أن نهاية الكيان الصهيوني... هي بداية جديدة لشعب فلسطين، يوم يعود إلى أرضه، ويمارس استثماره التاريخي، والاجتماعي، والتشريعي، ويصبح واقعة موضوعية متميزة على أرضه.

النتائج التي تستلزمها الدراسة

إن الوسيلة المتبادلة بين والد محمود وصفيته في المديح، يدعو فيها إلى حضور احتفال بتلاوة قصة الولد النبوي في ليلة القدر. هي في حقيقتها مستوى من مستويات التواصل بين أباه القصصية الفلسطينية من الأمم. إلى اليوم. وعلامة على الاستمرار القصصية المتمثل في زمر من رموز قصة

ثلاثة أزمان فلسطينية تتداخل جدلياً في ما بينها بحضرم التأثير والاعتماد الوطني تقدم فيه المتضمن في مسورة التاريخ واستمرارية الشاهد الفلسطيني، والحق الحالد في العودة

حسب أن التداخل بين الأرمسة الفلسطينية يضمن في معادلة يقولها لنا علم المستقبل ودراساته المستقبلية في القرار التاريخي للشعب الفلسطيني، كما أسلفنا في المشهد الآتي. لا... لن تكون هذه نهاية شعباً. نكفها ستكون نهاية الذين أرادوا له القفزة (20).

وانطلاقاً من رأي علم المتعلق بأنه يجب التفريق بين واقعة موضوعية، وتمييز نهد الواقعة بالحدث أن الكاتب يحاول تجسيد هذه الواقعة في أثناء التقل من المصم إلى المدينة، وخلال ركوب السيارة التي تكل عليها الدهر وشرب، حيث لا سقف لها يحمي ركابها من برد قارس، أو مطر منهزم أو شمس مفرقة [...] ولا تمل عن الكوارث إذا ما انقلبت السيارة يحملها [...] وجد الأب له ولابنه موضع قدم بين هذه الأجسام المتلامسة [...] فتر الركوب من السيارة يفضون ما علق بنبيهم من تراب، ويمسحون ما غلى وجوههم ورؤوسهم من غبار (21).

ويستحق هذا المشهد في سمع ترى بين ما ريد من لقطات وصور عن معبرة لرحيل - والهجرة واللجوء؟ وفي هذه الصورة مصادر لوقائع الشعبية في الحياء الفلسطينية شكل هذا تم عمل معالج الصهيونية التحلية لتلموديه، والحوثة وحكم 'روب -

الديار.. ولذلك تروي الشعب الفلسطيني عبر عن هذه المودة في حبه اليومي بالانقضاءات. ورمسي الحجرة وبالكلمة ويوم الأرض لأن المخيم عنده أشبه بالسجن الكبير كما أن رؤية الأم ذهب، ولدها أن المدرسة، ومتابعة العلم والمعرفة، بأنه الطريق الصحيح إلى انتصار القضية الفلسطينية. وهذا منم أن على الشعب الفلسطيني الاستمرار في مصاله وبلا هولة - إلا ببلوغه تجاوز الأسباب التي أدت إلى النكبة

وفي مشهد / نتيجة قال الكاتب على لسان الأب: "لقد قطع رأس الأفعى.. إلا أن الأذناب باقية يا بني. وسنعود إلى مهاج ومضان في مدينة الرملة البيضاء يوم نسحق الأذناب". (26)

هؤلاء هم يكتبون النهاية/ البداية وهم حقيقة صناعها.. ليس الجيل الذي بعد نفسه ليكون أرضاً وسنداً للأجيال القادمة هو من يصنع النهاية، وهو ملوأل حياته يصرخ في داخله

زرعوا هنا كلنب وتزرع فيما كلون وإذا
فررت هذه الأم أمراً فقد أمسكت عن تدوق
لمعم اليهم. كتب حرصت على الحد من
إنفاق ما يتجمع من ثلثة فتلطن السراج
ميكسرة. وتقتصد في استثمار هيدان
الطكريته. وتستعي عن الزيت ما مكس
ذلك دون أن يشعر الزوج به بحدث وكلم
تجمعت القروش في الغلب الصمير. حسرت
الأم ر ميتها. هريه التحقيق (27)

إنها ولا شك بذلك. حلاصه لمسالة
السمات الوظيفي النضالي القائم بين

المولد البوي في ليلة القدر وحضوره في
الشخصية الاجتماعية/ الثقافية الفلسطينية
والمعروف أنثروبولوجيا أن الاستمرار في
لارمه للشخصية الاجتماعية حتى نحافظ
على معلها الرئيسة. وعلى هويتها

الم يقل لها ابن خلدون إن الإنسان ابن
عوائده. أي أن الثقافة تشكل الشخصيات
الاجتماعية، على حد تعبير فرانس
بوانس (24) كما أن حديثه عن أم محمود
وامتلاكها خمس دحجات، واعتمادها على
ما تبهم كل يوم لتشتري الزيت وحوانج
أخرى. وإمساكها عن تدوق ملمع اليهم.
الخ من دلالات ومؤشرات الصبر الذي عرفت
به الشخصية الاجتماعية الفلسطينية و حد
معاني الاكتفاء الذاتي الذي عاشه سكان
المخيمات الفلسطينية ولا يقرن الدراسة
مشهد البطالة الذي رسمه الكاتب على
لسان الأب وهو يقول لزوجته عندما دعت
لشراء ثوب لابنه محمود. "ومن أين ثمن
الثوب، ولم أصبل يوم واحد طوال شهر
رمضان (25)".

المشهد الدائرة الذي يرمعه
بأرضه، لأن الأرض الفلسطينية لا تغرق
داكرته، ككاتب يقول له بالأمس كنت
استقبل العمالة من الأقطار العربية الشقيقة
المجاورة واليوم. يوم المظلمات لا تجد عمالاً
لعد

ولممرى ليس الذهاب إلى المدينة يعني
في جوامع الكاتب الذهاب إلى فلسطين
التاريخ. والثقافة. ومنزلة حياته
بظمتين مستنداً إلى ذاكرة مريضة في
الأرض. الذهاب إلى فلسطين يعني العودة إلى

(10) علي هاشم رشيد - المرجع السابق ذكره

ص 131

(11) المرجع السابق

(12) المرجع السابق

(13) - المرجع السابق

(14) المرجع السابق ص 132

(15) المرجع السابق ص 127

(16) المرجع السابق ص 128

(17) المرجع السابق ص 128

(18) ص 99

(19) المرجع السابق ص 128

(20) المرجع السابق ص 129

(21) المرجع السابق ص 128 - 129

(22) د - جورج طهفة - س - سبغ

هاتفك الدراسات المستقبلية وتحديات

العصر (عرض تحليلي ونقدي) - دار علاء

للدراسات والترجمة والنشر - دمشق -

1988 - ص 30

(23) المرجع السابق ص - 128

(24) دم كوبر - الثقافة - التفسير

الأنثروبولوجي - ث. تراجي فتحي - عالم

المعرفة - العدد 349 - مارس 2008

الطريق - ص 60 - 61

(25) - علي هاشم رشيد - المرجع السابق

ذكره ص 125

(26) المرجع السابق ص 132

(27) المرجع السابق ص - 124

الأجيال الفلسفية، وصورة التواصل على طريق العودة إلى فلسفة المستقبل. لقد جاء الوقت الذي يجب علينا فيه أن نتحمل المسؤولية، ومنتزعة أن النهاية هي بداية. ذلك قدر فلسفي.

المراجع

(1) علي هاشم رشيد - مصنف المصنف - دار

معمس - القاهرة - 1960

(2) المرجع السابق - ص 128

(3) المرجع السابق - نفس الصفحة

(4) المرجع السابق ص 134

(5) المرجع السابق ص 11

(6) المرجع السابق ص 10

(7) المرجع السابق ص 132

(8) د - عز الدين دياب - التحليل

الأنثروبولوجي للأدب العربي - الرواية

السياسة - سلسلة دراسات

رقم (10) إحياء الكتاب العرب - دمشق

- 2010 - ص 60 - 61

(9) د - عادل نصر - التطور القومي العربي

في فكر جمال عبد الناصر 1952

1970 دراسة في علم المصنفات - مركز

دراسات الوحدة العربية - لبنان - بيروت

- ص 138

الرواية مسرحاً للتحول الفكري والسياسي رواية "العائدة" نموذجاً

د. فورية رويدي

تقديم:

على الدرب التي مهّتها الأوائل من النهضويين التنويريين، مثل فرح انطوان وفرسيس المراشي، وعلى آثار خطاهم، في المحاولات الروائية المعبأة بالأفكار التنويرية والنهضوية التي أفلتت الحمى الروائي، سار من أتى بعدهم من أصحاب المشاريع الفكرية والسياسية، فحملوا أعمالهم الروائية أفكارهم، وهموعهم القومية فكانت العروبة قصبتها الأساس. من هذه الرواية، تناول رواية "العائدة" لصديقي إسماعيل، الكاتب والروائي الذي ينتمي إلى حيل آركه الهم الوطني والقومي القومي، فحاول جاهداً، فكراً وعملاً، أن يسهم في حركة النضال القومي، ولا سيما أنه من اللواء السليب الذي كان له شرف قيادة حركة النضال القومي العربي مع ركني الأرسوري.

التقسيم المنطقي للرواية:

"العائدة" ثلاثية روائية، كما أعلن عنها على صفحة الملامه وهي آخر عمل طبع للروائي الراحل بعد اكتشافه، إذ كان قد نُشر منها جزءان ضمن مؤلفته الكاملة، الصادرة عن وزارة الثقافة في

دمشق ضمن الجزء الخامس الصادر عام 1982

المجلد الثالث، كما وُسم صراحة، الأخير والجديد، ضمن "الضمي"،

* "سحر (مفتي) تحفة، بينة لعمدة تكاد، نسي
وزارة الثقافة، ٢٠٠٧"

وعلى الرغم من تسامي السرد حول حكاية توفيق ومغامراته، لم يواجه من يلي التي ارتبط معها بقصة حب انتهت بالزواج، لم يمه من الاستمرار في علاقته الجسدية الجديدة، فقد ظهرت شخصيات جديدة إلى جانب شخصية توفيق كانت تهمش دوره حياً، أو تسير معه جنباً إلى جنب أحياناً أخرى، أو تتقدمه في كثير من الأحيان كما حدث في الفصل الثالث ولأشهما بظهور شخصية "زياد السياسي"، فتعطل الرواية اصطفاء بسوء تحت لعل السياسي الذي يسطر بقوة على عالم القص، ويقسم الرواية إلى قسمين مجموعتهما حكاية مركبة يمتد من بدء القص وحتى نهايته، ويمثل بصوت الراوي الوحيد الذي تشطر ذكركته في انفتاحها إلى شطر يرصد تحولات شخصية توفيق وتطوراتها حتى النهاية، ندرجه تحت القسم الأول، وشطر يرصد تطورات الواقع السياسي السوري وتحولاته في مرحلة رمزية تعود إلى الحسنة من القصر المحرم وندرجه تحت القسم الثاني أو بسوء السرد، في هذا القسم تحب ومنا السياسي بمتن ليتحول، في حين تكثيرة إلى ما يشبه "المقالة السياسية" على حد تعبير نيل سليم¹³ أو إلى ما يشبه الخطاب السياسي الذي يكثف من رؤية الحكاتب الحادة المنطلقة من منظور الشخص إلى بلد وواقعه ويهض المص الروائي، في المقابل، مهتلاً تلك الراية التي تمثّل الحكاتب في

وتصم سجع عشرة وحدة توجت بتناوين محدده، تراوحت بين اسم العلم، ومقررات معرفة أو بكرة، في حين لم يحدد الفصل الأول والثاني صراحة، بل جاءت الوحدات التناهي لهما متتمة ومرفقة من 1 إلى 21 تهايرت الوحدات من 1 - 9 بمناوين جاءت على شكل جمل طويلة أو مبع سؤل، بينما تلتها الوحدات من 10 - 21 مكتبة بالترقيم من دون أن تحمل أي عنوان.

بنة الرواية

اتعدت الرواية من مدينة حلب قضاء روائياً لها، منذ بدايتها وحتى الوحدة تسابعة وكانت شخصية توفيق العليبي الدمشقي، هي الشخصية الرئيسة، إذ كان يميل في حلب في بداية حياته المهنية، ويرتبط مع شخصية العانية الثلاثة الأسماء (سلمى - موسى - سهام) من جهة ومع محمود المعلم، وحناكم حلب الممهل للاستعمار الفرنسي، بعلاقة ظاهرها الصداقة، وبهاك الصراع على جسد العانية، هذه العلاقة التي تقوم مكس الحبكة في الحكاية، تنهي بإقصاء سلمى "العنة الماجنة" عن مباح الهو ومهافل الحياة العامة، تحت ذريعة الاستشفاء من مرض حبس، كان لتوفيق اليد الطولى في هذا العمل إثر تصديقه تقريراً شبيب تكاد يوصيه شبيب بقتل مرضه، وينتهي هذا لعلاقة بمعدرة توفيق لمديه حلب عداً إلى دمشق، حيث "المرل الأدبي

¹³ نيل سليم من مقدمة "هذه الرواية" للعائنة، ص 13.

القومي العربي، وحكمت مثلاً، يحدّى فيها يجب أن تقوم به الصحافة العربية عمومًا، والسورية خصوصاً في هذا المجال؛ إضافة إلى طهية المرحلة التي مرت بها البلاد، وحكمت تتطلب شيئاً دائماً للمفكر القومي العربي.

موجر في نقاد محددة، رؤية الكاتب للصحافة السورية آنذاك حكم عقله المتأزّد، مصدر المعلومات الوحيد في الرواية - صغرت تمنى الصحافة السورية في تلك العرة السبحة لا لأنها من ألهي العرة بل لأنّ الظروف السياسية صغرت موافقه والصحافة أكثر الأعمال ارتباطاً بالسياسة (156)

- نهضت هذه الصحافة برعاية سمراء الدول الأخرى المهمة بشؤون البلد، والتي تما ترال ترعى الكثير من رجال الصحافة المرموقين، ولا يخلو هذا الكلام من اتهام مباشر لمرأته.

- تحفّس هذه الصحافة الحقائق من جمهور قرائه، وتشتري على المدنيين، بعية لستأمر هذا الأمر مقابل مكاسب مادية تستطيع أن تسوي جميع الأمور (169)

- لجوء كثير من الصحفيين إلى اختلاس تفكير الآخرين ونشرها بتوقيهم؛ وهذا ضرب آخر يدخل في حانة عدم البراءة التي تصل إلى السرقعة

- التمسّك على نشر الفصائح من قبل شخصيات مرموقة، سياسية كانت أم غير ذلك وفي هذا التمسّك إخفاء للحقيقة عن

قصاء زمّني يعود إلى الستوات الأولى من الحكم الوطني لسورية، ليشمل مسيرة الحكم والأحزاب السياسية الأخرى التي تتعامل في حضم الواقع السياسي المتزامن مع الأحداث المحلية والإقليمية، مفضلاً أن يقف عن نصه الروائي أسماء مرجعية بعينها، كان لها وقها المحلي المؤثر والفاعل في تزيخ البلاد في تلك الأوس ربما أراد الكاتب أن يحدّد نصه عن مباشرة الواقع والهروب إلى التخييل المجرّد لأحداث القصة عمومًا إلا أن تلك المباشرة كانت تفرص نفسها بقوة على النص، ولأمرها حين مقاربة لكاتب للواقع السياسي، كما تفرص نفسها على أسلوب السارد، في تلك البقعة، فتقمص السرد، وتقمص الخيال وتفتشه بعيداً

ستوقف إذن، وكما بيّنا منذ البداية، عند المحطات المثقلة بالتفكير السياسي، التي كان لها دورها المهم في الحادثة، كما كان لها حضورها الساطع في صفحاتها، ونلخصها في محورين

المحور الأول: الصحافة؛

كان حديث الكاتب عن الصحافة لسورية في بداية تشكيّل الدولة بعد الاستقلال ميداناً مناسباً لظهور آرائه السياسية، وذلك لطبيعة الدور الذي تقوم به هذه الصحافة، ولطبيعة الكاتب المتشبهه بسروح انغمسية التي يعطها الأرسوري في حريته العربية؛ هذه الحرية التي لعبت دوراً تشرياً وريادياً بالسياسة إلى شر العكر

دوائر الدولة "موظف وراغب من دون عمل"، ثم نقده لمليبعة الاستغلال والانتهازية المتأصلة في نفوس كثير من البشر من أمثال توفيق هبل هو الاقتصاد في عدد الشخصيات، أم أنه المبالغة في رسم الشخصية وتكثيف النقد حولها ؟

الجزء الثاني: محور الأحزاب السياسية؛

— **الحزب الشيوعي السوري** : ستكون شخصية زياد الحاصل الأساس لأفكار الحزب الشوعي السوري في تلك المرحلة قلب يترك السارد الفرصة لزياد ليبحث مباشرة عن نفسه، وعن أفكاره وآرائه، وإذا حدث ذلك، وترك له حرية الحوار مع غيره من الشخصيات، فإن ظلال الكتابات سرعان ما تبدو خلفه ملقمة وموجهة.

سندحاول أن نجمع هذه الآراء في نقاد متعددة، نرصد بال شاهد كتاب جاء في صفحاته الأصلية

— يحدد السارد الشروط التي تجعل للره شيوعياً، ويلخصها في الفشر، حسب الإنسانية، الحق المطلق، الظلم الاجتماعي، وأن يكون المنسوب من الطليعة الواعية التي تجسد الثورة في حقيقتها، هذه الطليعة التي "فهم النظرية تصاميمها، وجمعت النصوص، وبمثلت بموضوعية حاسمة، جميع الشروط التي تحكم بكل مرحلة من مراحل التماسك الثوري" (186) وهذا يعني أن يكون المرء "حزبياً بشكل معنى الكلمة لأن الشيوعي الحقيقي هو

الجمهيري ومجانبة صريحة ولا أخلاقية لدور الصحافة التي خلقت من أجله

— تجنبنا القلم الصحفي في ميدان ابتكار أشكال برعة من الشء لتحقيق لشهرة مقابل المال وهذا ما يسمه السارد بدعوية المججلة التي تقف وراءه يسبب الارتباك

بناء على هذه المعطيات فقد دخلت الصحافة في تلك الآونة حدة سهل المشرق للكسبية، ولو يكن بكسبية غير مشروع، فابتعدت عن غيتها الأساس بوصفها عملاً فكرياً منشوراً ومشهوراً للجميع، واسترقت عن طريقها الذي خلقت من أجله. وهذا أفضى إلى التخليل المؤدي إلى التشويه، وكسبية تحولت الصحافة من مساهمة الصحيح هدماً للأمال، في جذابة مرحله جديدة وأعدت من تريخ السارد.

ولاسم على لصعيد القومي العروبي لقد خلق الروائي من توفيق شخصية "سوبرمان" قادرة على القيام بما يعجز عنه خرون. وعلى ذلك، حكم أدعى السارد، هو فهم حيويته لقد استلح دويي أن يجمع بين درامه نوعيه يتطلب نعرف كتاباً مثل نرسمه للعب، وبس الوصية الحفوفيه من دون عمل يدكر، والصحافة؛ في أن واحد. إذ كان لديه "فراخ كبير" من أجله، لأنها كانت "مه" أكثر مجدية من الوصية" وبالنتيجة كانت هذه الشخصية المشجب لصلب الذي علق عليه السارد. وعن حلمه لروائي، نقده للصحافة بوصفها مهمة تصلح للارتقاء وانتهر العرض، وللمطال المتعمه في

• التطبيقات العملية للحداثة التي يمارسها الحرب مثل "الانتصاف حول بعض الرعايا الوضحيين، الذين كانوا في الواقع مبادئ للرومانسية أو الإقطاعية العديسة الأخلاق، ومنهم من لم يهوا أدواراً مهيمية شائعة في عهد الاحتلال" (188). وهذا سلوك يجانب الصواب.

— مواقف الحرب القبيحة وغير المنطقية؛ بعيداً من كل جدلية ممكنة (188)

• تضروب العمل السياسي، في كثير من الأحيان، مع الأخلاق، والاستقامة، والشرف، والوعي الوطني

— التفاسي عن ارتكاب أخطاء تفوق الحيانة، وهذا استهانة بالشعب أو إلقاء له

— عدم قيام الحرب بمسؤولياته أمام عصنة حين الحدة

— تشجيع الحرب لمهمات التوظيف والأوراق من دور البحث عن استحقاق الشخص وعلمه

• ضرورة الربط بين الالتزام بتفديد أوامر الحرب، والمفكر الانساني، إذ لا ينبغي تنفيذ الأوامر دون تبصر أو مثل اليقضاء، لأن الإنسان كائن حي له مراحه الخاص، وله عقلته التي تحدد نظره إلى الأمور، ولا سيما أن الروح الأخلاقية في الحرب هي الإيمان بالحرية والتقدم، وليس الثبات والجمود

مؤخرة فذة، ليس في حياة الحرب فحسب، بل في تاريخ البلاد كلها (186)

— إن الصفة البررة للحرب تتجلى في "التضليم"، في حين يتصرف الآخرون بـ "فوضى وارتجال لا يتسحان مجالاً لأية بصيرة وأمة" (186). ويُفسر هذا التضليم، التواثية الحربية؛ التي تتطلب ثقافة ووعياً وفهماً للمفاهيم الشيوعية بتفصيلها

وإذا ما توفرت هذه الشروط في الحربي، وتكسب من امتلاك الثقافة العقلية السكافية، فإن ذلك يجعله قادراً على الشد الذاتي في حده الأدنى.

يتنامى المسرد، ليقترن من شخصية زياد أكثر، فيبرز أخلاقاته، وثقافته السهسية من خلال مواجهاته مع رفاقه غير الحربيين، وفي دفعه من مبادئ الحزب، وفي تعرضه للسجن مقابل موقفه العقائدي، ويخلق من هذه الشخصية أخرى تجمع بين الواقع والمثال، لتفكر في مستوى قنار على توجيه النقد إلى الحرب من خلال المسائل لأنية

• الأخطاء المتكررة التي ترتكب بالنسبة إلى المفهوم

— تسر الحرب على كثير من أفكاره النظرية فلسفويين "الذين يمثلون نظرية أبلغ صورة لتفسير التفاضات، قد صمروا القول، بما وافقهم العملية التي لا تقتصر إلى مبرراتها، فحسب، أية في الانمياق مع المصادقة التي لا تفهم (187)

الحزبية لا تمتد في الأساس إلا الأسلوب" بوصف ذلك فيقول: "إذا كانت الأهداف والمخطط والشعارات وجه العمل الحزبي ويده العاملة، فإن الأسلوب هو القلب الذي يمدّه بنائه" (207)

بعد هذا الشرح، ومحاولة البرهنة على منطقية الطرح الذي عرضه، يعود زيد بنده الروح إلى السياسة من جديد، ويحتج حزب جديداً هو "الحزب العربي"، خارجاً عن إطار الحزب الشيوعي ومنظماته المتعددة. فهل يشك ذلك كله وراء إرادة الكاتب في أن تتمرّد شخصية واحدة، هي شخصية زيد، في الجمع بين تجربتين حزبيتين في آن، كان يمتدّونه خلق شخصية أخرى جديدة، لتف في مواجهة الشخصية الأولى، وتحمل عبء الحزب الجديد؟ هل هو توافق الأسمى بين الحزبيين؟ هل هي الخلفية الواحدة أو التشابه بينهما ويتأتى الخلاف، فقط، من طريقة العمل أو الأسلوب؟ سترك ذلك للسارد، ومن خلفه الكاتب، للنشاع خلف زيد وهو يقدم بنية حربة الجديد: "الحزب العربي" الذي تشكلت نواته قبل ذلك في لواء الأسكندرون مع ركني الأرسوري، إلى أن عادت انطلاقته من دمشق، ونسبها أن تلعب أسس الحزب ككلمات جات في السرد من خلال هذه المقام

« كان الحزب في مشاته "حركة عاطفية" عنيته مقنونة الأوصاف الزاهية، وتبعو إلى وحدة الحزب في مواجهة تلك الأوصاف، ولم يكن هذه "الحركة" العمليّة" نتيجة تعام منطقياً واضح من الأعضاء، بل كانت ثمرة لتبدل المشاعر القومية لكن فصيلة هذه

يعلم السارد، في نهاية الفصل، تقدماً أكثر صفّاً يسوّج، من خلاله، قرار زياد بخروجه من الحزب الذي غداً "مناً في حينه" حين يساهل مسكراً، وهل كان يوجد حزب (191) إنه ليس إلا مجموعة متناثرة من الأفرحة شبه الخريضة لا يرتبط بينها إلا لتعصب لرايحة دمهم (191).

1- حزب البعث العربي؟ في حوار بين توفيق وزيد - وهذه تقبّل قلب يلح اليه السارد - يكتشف من الجو السياسي العام في سورية في تلك الفترة من الحكم، إذ يمرّ لعمل السياسي في حالة من "الارتباك البهتي"، الذي يمتدّ في هذه المرحلة المرتبطة بتحديد التطلّعات المقبلة في الحياة السياسية بعيد توفيق هذا الارتباك إلى طريقة العمل، وليس إلى الفهم، فهم الأساس، وإن لم يكن الارتباك، فهو الالتباس الذي يدفع إلى التردّد والمجر

هل انتقل الارتباك إلى زيد؟ لقد قدم لنا السارد، زيد السياسي؛ الذي لم تمض إلا فترة وجيزة على هجره للحزب الشيوعي، وقد بقيت أسس هذا الحزب في داخله كاعين من بكون، نراه بعيد التفكير في الانتساب إلى منظمة شيوعية أخرى "بمكس" أن تكون البيئة الملائمة لشخصيته لصداية (206)، وهو "ما يزال على معتقده من الوجهة النظرية على الأقل. وقد سرك حبيب ككل ما يتعلق بالانتماء والمخطط العمليّة، وتعمل الوقائع السياسية والأحداث الزاهية" (206) فيصرف إلى التفكير في الأسلوب وحده لا اعتباره - والكلام دائماً للسارد - بأن البيئة

لغة المردد أمام طعاب اللغة الخطابية ،
المدعمة بتمايز أكثر ما يراه في البيانات
الحزبية (لقد جاء في مبادئ الحزب أن
القائدية هي ...) وفي استعراض عموي ، لا
يحلو من الاندفاع والحماس ، يحدد زهاد
طبيعة تلك الأخلاق الثورية: التي تشود إلى
تحقيق الطموحات القومية العربية للحزب ،
وتتعدد بـ

ـ إدانة البعث العربي وبشكل "عدائي
صارح" كطبيعة الحاكمية التي
شاركت في سقوط فلسطين بين أيدي
اليهود . لأنه كانت "عاجزة عن الوعي
بالجريمة التي اشتركت في ارتكابها
بمطرة خائنة"

في الفصل الثالث عشر الموسوم بـ
"البعث ، يمارس زهاد البعثي" القتل الدائي
تجاه حزبه ، من أجل إعادة بدء قومية للحزب
ولأخلاقه ومبادئه ، التي تتطلب إعادة نظر
في معنى الأمور منها

ـ مشكلة الارتجال في الخطوات العملية
لأخلاقية العمل ، وهذا أشد خطراً من
التردد والانهزام ، حين يكون نتيجة
للمعجز عن القيام بالعمل المناسب في
الوقت المناسب ، ويعمل من الإنسان أداء
في يد الظروف ، أو وسيلة يستخدمها
الخصوم (214).

ـ وقوع الحزب في التناقض! حين يدعم
حكمه عسكرياً يقرب إليه الشعب ، ثم
لا يلتزم أن يتصدي له ويضامه ، ويميل
على تهيئة الظروف لحكم آخر (215)

ـ اختتام الحزب للحزب الواضحة التي
تساعد على كشف العاصم الداخليه

الصفة "الماثية" تتجلى في أنها "المنوع
الذي يستقي منه الإيمان والفتح" (208)
وهي التي جعلت من هذا الحزب امتداداً
للمشاعر العامة التي كانت تنمو في
الشراع بصورة عفوية (207)

ـ يتجلى هدف الحزب في "رسالته
الإنسانية" الملقاة على عاتق هذه الأمة
وتدخل ، ضمن هذه الرسالة الإنسانية
للحزب ، مشقة ثورية مهمة هي إدانة
صيقة الحكم والوجهاء والمتنفذين ،
الذين يدعمون بوجودهم ككل واقع
قاسد ، وككل واقع هو قاسد بالضرورة
مادام العرب لشعوباً ودويلات (208)
وتشغل هذه الآداب كثر الأمور
إيجابية في العمل السياسي (208)

ـ إن الحزب أمة واحدة ، وهذا "من أكثر
الأمور بدهية" والقول بالعكس يعد "من
أبزر مظاهر التناقض والتشويه
المضري

ـ تدور العقائد المسيحية "حول اكتشاف
المسيح لدائته ، في أمه ينتمي إلى أمة
حيث وحول الإيمان ببعث الأمة العربية
من جديد ، لاستئناف فعاليتها المبدعة في
سير التاريخ.

ـ من حقيقتهم المصموم الذي تطوي عليه
القومية ، وصفها دعوة تضالوية ، هي كن
يحكمون الإنسان قومية وأعب (209) ،
والجوهر الإنساني وحده هو الصلة
القومية (210)

في شبه بيان حربي ، يمل السارد ، ومن
خلفه الكتائب ، رؤيتهم الحاصصة لحزب
البعث العربي ولأخلاقه الثورية. فتكتفى

والانتهازية والمترق في الحروب. هذا على الرغم من حرصه على "سمعة الأخلاقية"

بعدم زود في شيء يقدم إلى قصة "شكينة في الحزب". ولكن من دون أن يكون طرفاً مع أو ضد قصة كانت مجال جدل طويل بين أعضائه؛ وهي تعرض الحرب إلى تجربة "إعراء الحكيم"؛ مكتوبة بوضوح ذلك بالقرآن التي عصفت بالوسط الحربي، وقد تلوّثت في خليج

الأول حيث نصح "الشمس" الذي يسير في معلق الثورة ويمثل من "الأم الجماهير". ويعد في الحكيم "مقدمة للروح النبيلة" لأنه ينتج باب الانتهازية والوصولية

الذي خف العمل الرسمي؛ الذي يعتمد على السلطة في تحقيق أهدافه، وهو مرغى عن المسيرة والتسوية لأشياء كثيرة، من أجل دعم السلطة. وهذا الحق أكثر عدداً وأقوى رأياً (217).

الاشارة

لست هنا في صيد الحكيم، مسلماً أو إيجاباً، على ما جاء من أفكار سياسية بنيت الحكيم في فصول روايته إنما ككاتب عبقري أوفى على تلك الأفكار التي كان يراها سردياً جيداً وحسنه، في حين "حر"، وتكون طبيعة الموقف السياسي شدته من السردي الحكيماني إلى الحكيماني السياسي؛ الذي كان له ثقته الدال والمؤثر في تحول السردي الروائي إلى مسرح لمرض الأفكار والقيم

السياسية إذ سرعان ما تنكشف الشخصيات الرئيسية في الرواية كطوبى وليلس إلى اليمين ويتوقف الحكيم الحكيماني، ليتيح الفرصة لتسامي الحدث السياسي مع شخصية زياد، وهذا، يكون من المفيد أن نرى أن سردياً بين مرحلتين من حياة الحكيم، "لرب" في تكوينه، فكيفه وثقافته عموم، والسياسية منها على وجه الخصوص مرحلة اليقظة، وكما كانت قد تشربت النزعة القومية العربية التي نادى بها المعلم ركني الأسوي، فيما كتبه وفيه عيشه؛ إضافة إلى تجربة الهجرة من اللواء، وما خلقته في نفس الكاتب الحساسة من راسب؛ زالت من تسامي الشعور القومي عنده، وبعد جيله من أهل اللواء تحت ضغط التتريك، وما ولده من زود "هم" ثم مرحله بسبب التي نزل الضرب به من الشدائد المتنوعة في علم النفس، والفلسفة، وعلم الاجتماع، والتي كادت تظهر بقوة في شكل مناسبة من الرواية، ولا سيما في الله تحليله لشخصياته الروائية، وتحليل مواقفها في مختلف المجلات

لقد كتبت الرواية حدثه سجلت ما يشبه الوثيقة التاريخية، لمراد سياسي متنوع، في فترة صعبة من تاريخ البلاد، وكما أنها أهمها الحراك القومي العربي، الذي وجد في استقلال البلاد الحديث من الاستعمار العربي، وفي قصته المصيرية، قصة فلسطين، الأرض الخصبة لمؤامراته، وأما فيه تطبيقه.

أوصال أورفيوس د. وفيق سليطين* المعنى وظلال المعنى

□ د. لطيفة إبراهيم برهم

"كأن وجدان كبر هو ابن معرفة كبر"

يؤسس هذا القول لـ "ليوناردو دافنشي" عتبة دالة للدخول إلى المجموعة الشعرية الموسومة بـ (أوصال أورفيوس) لـ "وفيق سليطين" بوصفها تجربة وحدانية شديدة الخصوصية* تجربة تتصل بالمجموعات السابقة للشاعر، وتفصل عنها في الوقت نفسه، تتصل بها بالحمولة المعرفية، والمكونات الثقافية، وتفصل عنها بتركيزها على البعد الواحداني، الذي يفتح على الرؤى الصوفية، التي تسمح التجربة أبعادها المعرفية.

ملوان المجموعة..

ملوان النصوص الشعرية.

إن عنوان المجموعة الشعرية (أوصال أورفيوس) لا يحيل على عمله الأعمى بمفصلة دلالي مع عناوين النصوص الشعرية لكونه للعمل، أو غير متصله مع لنصوص الشعرية المدرجة تحت هذه

العناوين الموسومة بـ (المعرفة) صورته في الكلام الوقت، في صورة الماء العراب موسيقى الحزن، المألوف، قريب من الشيء وقصة الدرويش من صفتب الحروح بحر) وهي عناوين بمفصلة ن يورثها على

* سحره وبنقة و كديبه سرية

إن ككل نص شعري داخل المجموعة الشعرية عبارة عن بيئة دلالية متكاملة، تكسر اكتمالها لا يمنع من نهج مهيباً للدخول في سبيل دلالية مكررت تحدد المجموعه الشعرية، هذا يمثل عنوان النص الشعري علامة على اكتمالها دلاليها، أما عنوان المجموعة فعلامة على تلك البيئة الأكبر التي تتنظم فيها البيئات الدلالية للنصوص الشعرية ككلها، ومن ثم لا بد أن يفتقر عنوان المجموعة النصوص ككلها (1)؛ ليمتلك من رد اختلاف عناوينها، إنه، بتعبير آخر إن عنوان المجموعة يتروّد بشغل أو آخر داخل النصوص ككلها، الأمر الذي يخلق نواة أولية لبيئة الدلالية الأكبر

• عنوان المجموعة الشعرية وثلاثة دلالات

تحتضن أسطورة "أورفيوس" بوصفها شاعراً، وموسيقاراً، ومغنياً عشاقاً (2)، بدءاً من عنوان بوصفها مصوراً دلاليها تتحرك بها، ويعبرها مجموعة نصوص، يمكننا أن نصلح نصف واحد دلاليها كصفت في من متقرب لا يتجوز لشهريين يستثناء من واحد متباعد عنها زمناً، هو (من كتاب الخروج)، وعلمت عليها حالة وجدانية جسدت حالة وهي الوجود، سواء أكان هذا الوعي عاماً أم خاصاً

يفتح عنوان المجموعة (أوصال أورفيوس) على أسئلة مهمة منها هل يمثل ككل عنوان من النصوص الفرعية شلواً من شللاء "أورفيوس" المتناثرة في المكان مشكلة فكرت تروي الأسطورة؟

ثلاثة محور رئيسيه، يتأسس أولها من دال واحد؛ لأن الوجود اللغوي للمواضع يتماثل إلى حد تشككها من كلمة واحدة، كما يجد في العناوين الأربعة (الفريضة، الوقت، الغراب، موسيقا، الحد، الموال، بحر)، وثانيها جملة اسمية، كما يجد في العناوين لأشهر (صورته في الكلام)، ولورقصه لدرويش)، وهما عنوانان انتق في نوع الجملة، واختلف في بيئة التركيب، أما المحور الثالث فيتكون من شبه جملة، لا يعتمد على التركيب الاسمي في العناوين الأربعة (في صورة الماء)، ولأن كتاب الخروج)، وإذا كانت العناوين في المحور الأول لا تتمكن بلعتها من إنتاجية المعنى لاقتصره على معنى الكلمة لا أكثر لذلك تطوي على كلمة التفاعل مع عدد متوحد من النصوص، بما يكفل لها قدرة الاستطلاع بوظائفها، فكل العناوين في المحورين الثاني والثالث ينتج تركيب معي تسلم النصوص في أعينه

ثمة، ابن، عنوان رئيس، وثلاث عشر مواضع فرعية، وعملية التفصيل الدلالي لا تتم بين سوي العناوين بشكل يعيبه منه العمل، وإنما يتدخل فيها إلى حد تمتع منه أية إمكانية لمرور العناوين / العناوين من العمل، مهم تمتع هذا العمل بمقتضى تميزه، ومهم اتسمت لعتة بالتجاسس لتشكيلي، وكانت بيته الدلالية هي جماع فعليات عناصره وحدثاته، فالمعمل عبارة عن اثني عشر نصاً، لكل نص فاعليته الذاتية في وجود عنوانه، وتكمل عنوان علاقته النوعية بنصه الشعري

الانتموا ميراث أوصالي،

لايتي...

أثراً في قلب من أوصي.

أغني.

ويقول الشاعر في قصيدة بمسوان

(الفريضة) (٥٤)

ولنا الفريضة.

أطالع الصور الألفية،

ثم أمسح رجفة الميلاد من أوصالي...

لن الفريضة غزليتي...

ويقول في القصيدة السابقة نفسها (٥٥)

(- لا.

"لا تخفييني حبيبي"

- من لنا حتى الحب خالق...

به أكتفي شقاً...

وموسيقا.

ورجماً بالظنون... (٥٦)

أرسم حب رجفة الميلاد من أوصالي

الصور الألفية قتل لهد الصور، وخلق لصور

جديدة. يتجهرها تهادي الأذوار بين العربية

والعريب (لن الفريضة غزليتي...)، - فبدلاً من

ضخ تسع الحجة في أوصال الفريضة -

الحبيبة، التي يبحث الشاعر عنها كعب

ورد في الأسطورة بجده هب بمعبر رجمه

الميلاد، الميلاد الحلق، من أوصالي،

ويكتوي به شقاً وموسيقا ورجماً بالظنون؛

وبذلك نجد أن سحبه رجمة الميلاد من

إن ككائنات الإجابة صم، فهل تجسد

لصموم المدرجة تحت العديون المرعية

توهمات متعددة على الأسطورة - المفتاح (٥٧)،

وإن ككائنات الأجابة لا، فهل تعيد هده

الأوصال الوصلة إلى الاتصال، فتكسبون

المعاصل الوثيمة للتجربة الشعرية بوصفها

تجربة وجدانية شديدة الخصوصية؛ إن

ككس الأمر فكذلك فهذا يعني أن عسوان

المجموعة يستدعي الأسطورة اليونانية،

ويتمنح من مهم، به يستجيب لمضمرات

لنص الشعري، فتتحوّل أشلاء "أورفيوس"

في الأسطورة إلى وصال بمصوم شعريه

يصل بيده الشاعر لخلق ككس إبداعي هو

لمجموعة الشعرية بوصفها الجامع لأوصال

أورفيوس"؛ وبذلك يتكسب العنوان الوثيمة

عنواناً مركباً، ثنائي شلاله الدلالة في

مصوم المجموعة ككس ثنائي يؤكد وحدة

التجربة التي يسري فيها نسخ الأسطورة

الألفية، الذي يحرك الأشلاء نحو هيأتها،

ويشر إلحانها على الكسبون؛ لتعطي من

شرايينها دماء الشعر للمشرق والثوتي الدين

يامرهم "أورفيوس" بإتياعه، والقتسام

ميراث أوصاله؛ ليشي أثراً يعني في قلب من

يو، يقول في قصيدة بعنوان (موسيقا) (٥٨)

هل أ سراج فخر-

أثراً الحاني على الكسبون.

وأعني...

عن شرايين دماء الشعر للمشرق والثوتي-١٩

البعوني

ألي هيكم جنوني.

ويقول في قصيدة بمسوا (البحال) ⁽¹⁰⁾
وسبماً ميثاقاً مفرغاً لبراج روعي،
حتى أداني ميثاقك في أوك الحلم،
أو أوك للوقت مئي.
وسبمة أدهام وجي إتيك أصرفها في للدي،
والم نكاري الذي احتك بالوقت بين ذراعيك،
مليونين على كل هذا الهاء الذي يتسمى
بأنالكو فيه: أنا..؟
ثم يركض مئي.

إن دالّ المسوا يمثل إشارة لغوية حرة ،
 وقادرة على استدعاء جدول استبعاد الألف في
 من التجزئة الشعرية ، مثلاً بشر الألف من
 على العكس ، واقتسام ميراث أوصال
 'ورهبوس' ، وسحب رجمه الميلاد من 'وصال
 الحبيبة' ، والاكشواء به شغف وموسيقى ،
 وإضلاق المزامير ، وتحريك الأشلاء نحو
 قيامته ، وكون البراري وجيهاً له ، ولمّ النشار
 الذي احتك بالوقت بين ذراعيه ؛ وبذلك يندفع
 المسوي إلى العمل نفسه في لغته وفصائله ،
 فكما يندفع بالعمل إلى عوانه ؛ ليتعلق من
 الألف سبق دلالي ثالث 'و قصده جميع
 لهذا السبق (11) سبق يحلّي العلاقة بين
 المسوا والعمل بوصفها علاقة تضاعفية ،
 تستدعي المستوى الثاني من مستويات تحليل
 المسوا ، متجاوزة المستوى الأول الذي يظن
 فيه إلى المسوا بوصفه بنية مستقلة لب
 لشتغال الدلالي الحاص ؛ إنه المستوى الثاني
 الذي تتعلّق فيه الإنتاجية الدلالية لبيئة
 المسوا حدودها ، متجهة إلى العمل ،
 ومشتبكة مع دلالاته ، داهية ، مضرة

وصال. واكشواء المحب بالمحبيب شعف
 وموسيقى ، موصد يمتدح على الأسطورة
 الأورفيه ودلائله المركبة في السعي إلى
 إعادة المحبوبة إلى الحية بعد أن سحر
 أورفيوس آتية العالم السفلي باتهام قيثارته
 السحرية وعناقه ، لكن سميه ثم يكلل
 بالنجاح ، فما كس منه إلا أن سحب رجفة
 الميلاد من أوصال هذه الترجمة التي كس
 من المقروص أن تؤدي إلى إعادة الحية إعادة
 أسطورة تسهم فيها المزامير في قول الشاعر
 في قصيدة بمسوا (صورها في الكلام) ⁽¹²⁾

— (يدين خالقن).

بينما الغربية أو جراحي،
يدين صاخ الله فتاً خلقه بهما.
وأطلق بي مزاميري،

ويقول في قصيدة بمسوا (الوقت) ⁽¹³⁾
صاحرك الأشلاء نحو قبلي،
وأمر للجني البعيد قرابتي.
ولانت أوك ما أوك.

ويقول في قصيدة بمسوا (في صورة
 الماء) ⁽¹⁴⁾

لم أهر بعد فلها،
ولكنني النار في الريح،
وهج الحريق المغطى بذاتي.

ويقول في القصيدة نفسها ⁽¹⁵⁾
حبيب حبيبي أنا.
والبراري وجيبي،

المشور وعدم الاستقرار، في حين كان في
ميدونة المتصوفة ملمح جمال، ورسماً للذات
الالهية التي يوجه إليها الصوفية وجهه، ويدين
بهاها؛ لذلك يستحضر قول الشاعر في
قصيدة بنون (الغنية) (13)؛

كم كان برئ الموهبي إذ يوتئني الغزال
ينظره،

ويرتني غفلاً أودى بغيري.

لكأن بمنى دم الغزال أنا،

وفي منه أيتها الاتي.

وغاري.

صوت "المتبي" الشائل في رثائه والده "
سيف الدولة " (14)

فيلن لئلي الأسم والست مستم

فيلن لئليك بمنى دم الغزال

لتجد بمعالجة رياضية تلامساً بين:

لكأن بمنى دم الغزال أنا

فيلن لئليك بمنى دم الغزال

في قول الشاعر، و"المتبي" هلسي
الرتيب، تطمط بيسد تقابل (أنا) الشاعر،
مع المصطف تقبلاً يؤكد الدلالة للمضاميل لا
للمخاطبة، حكم في رؤية "المتبي" (هنا)
الشعر في لحظة إبداع ناجمة عن لحظة
تأمل صوفي هي لحظة انشراق معرفي تلج
جوهر الانس. وتعرف من منع الألبم
الشعري (يسر الله بهمي) ...، ولي منه
أيتها الاتي. (أنا) بروق وإشارات،
ك دحت به الأنا في نشاء رحلتها، وهي

بتجيتها الحدة نه، وذلك لا تنحصر
لرسلة المجموعة الشعرية الموجهة من
المرسل إلى المتلقي في العمل، بل تحتوي
لعمل والعنوان وقد دخل في علاقة تكافؤ
سميهولوجي إلى الحد الذي يجعل الاهتمام
بواحد منهم دون الآخر غيراً ليس له عمل
محسب، وإنما له تم الاهتمام به (12)
وبذلك يمثل العنوان على اقتصاد لموي
مختصر بوصفه مصب نوعي له - ضلّغ
تمام - سته، وإنتاجه الدلالة؛ لأن الطلاقة
للألية لدال العنوان تدفعه خارج علاقته
الحاضرة باتجاه علاقات المهبط، سواء
كانت علاقات بدو أو بصوم.

الأسطورة، الحب والفن.

تشكل الأسطورة الأوروبية تيمة
أساسية يتقاسمها الحب والفن في المجموعة.
فتروي الأسطورة كيفية خروج واقع إلى حيز
توجد؛ أي أنها تروي عملية خلق رمز
أنثوي، أو تمن إبداعي، يهتس من حالة
يوجد التي صاحب به العربة التي تمدت
على متر تعبیه بصوص شعريه من سل اثني
عشر مصب مع الإشره إلى أن الشاعر قد
اتحد من الأثني ورمزاً موحياً والأعلى الحب
الالهي، مخلولا التاليف بينهما؛ لأن الأثني
تمثل ورمزاً من رموز الجمال المطلقة عند
متصوفة، فهي بمثابة الشدة عروجه قدم
هو في تحقيقه يغير عما يرمز اليه من الحق
والجمال تعبيراً يقويه رمزان حزان هم
يعرل والشمس إذ تردد رمز الغزال في
شعر العربي إشارة إلى الجمال، ولكن مع

عن القرار البعيد، الذي لا يصل إليه الشاعر
 بدءاً، حيث تنتهي معها رحلته إلى أفق الحيوة
 الصوفية. هذا الأفق الممرية المفتوح، الذي
 يحوي عدداً من الإمكانيات
 والاحتمالات⁽¹⁷⁾، في طريق الحيرة الوجود
 الذي يدور فيه على المربية، وهو طريق
 بطول، بطول، يقول الشاعر(18) :

لم يبقَ غير الطريق الذي حلّ فيه

ينور عليها،

ويأبى صَبْهاً..

وهمساً بها يستظلُّ

ويقرئ من ناموس أن تشرقه من شواقي رؤياها.

هذا الطريق يشق،

ولا ملول من قبل أو بعد فيه،

ولكن بطول..

يتولّد

يوصل الشاعر رحلته مع الشعر بحسن
 صوفي تتكشف منه رؤية، ونمذ عن
 مساحة التجريد الروحية التي تحترق صبرورة
 الملاقة مع الآخر - الأنثى في نوحها معه،
 أو في حلوله فيه؛ ليتحوّل الخطاب الشعري
 منها من خطاب موجه إلى الآخر إلى خطاب
 يستغرق الذات في فؤاده وجودها المؤنث،
 وقد خاص عليه بالثق التصور المتدعم في
 ناه. يقول⁽¹⁹⁾

لقد صوّرت ليلي..

ومعشوقها المستهلك،

حبيباً حميمي أنا

والبراري وجيمي،

إشارات فقط ليست لأهذه عذجة عن نقل
 ككثافة الحالة الشعرية، بل لأهذه الحلقي
 الجديد الذي لا يمكنه ربحكوا الا متلوب
 بها حسب به لدات نفسها إشرء ورموا
 وبذلك يفتح رمز المرآة على الانس
 المتلف بالمض والحب الى عالم القلب
 عالم صم إبداعي مفتوح على روحه
 مشرفة على لعلم المدي، فيبدو الشعر
 صوفي عشت بيد بتمربة راعش
 مضطرب محتلف شبه بالمثل الذي
 يخلو خطواته الأولى، ويلوذ بحيرته الناجمة
 عن رحلة لا نهائية عبر عوائق لا نهائية، هي
 عوالم الحروف، يقول الشاعر في قصيدة
 بسوان (الفريية)(15)

سبغت بسوان في الكلام،

وليت بين حروفه...

غاممكتي في أفقها البدي،

ولا تاويل فتكتها...

غاممكتي في الواضع المرمي من خطباتها،

غاممكتي...

وتخضعت مكوني في الكلام

المستمر

إبها رحلة في طريق الرؤيا الصوفية
 (روايت الكحل / وسبغت الأسماء (16)،
 طريق أشبه بالطريق الحروسي الذي كلف
 صعد حملوء ارشد الى تقطة البداية مرة
 أخرى، فهي رحلة تبدأ من الخارج إلى
 بداخل، أو من الظاهر إلى الباطن البدي
 يظلّ المعارف يوصف فيه إلى ما لا نهاية.
 حيث البحث عن أعرق نقطة لهذا الياطل.

تقوم على الحب، فتجسّد حقيقته التي لا تُرى إلا في وحدة المحبّ والمحبوب مؤكدة معنى الوحدة في الاثنين، وهي رؤية تجعل من المتمدّد متوحداً، ومن المتكثّر، تقيداً، فهل تمكّن "إيلي" في هذه الوحدة الذات الإلهية في عمره قلب الفهم بالعلم والمعرفة، حتى يمكّنه القول إلى المحبوبة هي تجلي الذات الإلهية في الوجود؟

إلى (أنا) الشاهر التي توخّدت فيها صورة المحبّ والمحبوب؛ الأصل والآخر، هي (ب) المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالوعي، وهي حصر للـ (ب) نفسها في الحب الشعري ووعي الآخر بوصفه حقيقه معرّقه لسات ليتنسقل (ب) وجوده واحد، يحمل الأول على الثاني "الذي يؤدي إلى الأول" ب يوحّد الآن في الآخر والآخر في الآن

هنا (أنا) الشاهر توافق ذاتها، وتستدعي حضور المرأة لتتعرّف ذاتها تعرفاً يكتمل وعندها نفسها حلّ وحدة ثانية (الأنا والآخر) لتصبح في حالة من التوحد والحلولية ممثلة الوحدة في الواحد (22)، التي تستعصر قول -الحلاج (23)

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنا حللنا

هكذا أهنئكم أهنئكم

وإذا أهنئكم أهنئكم

إنها (أنا) شعرية لا تعرف وجودها إلا بوجود الآخر، الذي عملت على حلّها؛ وبذلك يدعو الآخر جزءاً أساسياً من تعرّف

تجلّت المحبوبة، هذا، يوسفها نجلياً من تجليات الأسطورة: **حبيب حبيبي أنا / والبراري وحبيبي**، في رمز من رموز الحب في التراث العربي هو (فيس، وإيلي)، إنه الحب الحقيقي الذي يستبعد ككلّ ألوان التفاضل والتصادم القائمة بين الأفراد، ويتعلّق بسلامة ثاماً؛ أي أن كلاً من المحب والمحبوب يسلم ذاته إلى الآخر، ويتجاوز فرديته حتى يحقق الاتحاد الكامل بفعل المصيرورة (صيرت)، الذي جعل (أنا) توخّد في بونته بين "إيلي"، ومحبوبها المستهان، فأصبعا (ب) واحداً يفتح السباق على القول الأكثي فهل نجيب من عمر "حبيب إيلي؟" قل لا قبل ولم؟ قل لأن المحب ديفه للموسله، وقد سخطب ادريمه عيلى بـ و د جلى يحيل هذا القول على ما دصرد الشبلي من قول القائل لصاحبه بـ نـ تـ و بـ نـ "أب هو معنى الإشارة ذلك ن مجنون من عامر، وكان إذا سئل عن إيلي"، يقول (أنا إيلي)، فحبيب عنها بها، حتى يضي بمشهدها، ويشهد الأشهد ككلها قائمه بها(20)، حكم يحيل على أن "لسان الدين الحملي" ذكر فعله في هذا المسمى نُسبت إلى "السري ابن الخنسي السخمي"، (ت 865 / 251م) تسييراً لمبدأ قال فيها "لا تصحّ المحبة بين اثنين حتى يقول أحدهم للآخر يا أنا"، وهي عبارة تسميها "السراج من قبل إلى بعض الحكماء" "فه قل لا يبلع المتحابين حقيقة المحبة حتى يقول الواحد للآخر يا أنا" (21)، هذه (أنا) ذات

تدعيمية تحمل في مسيرورتها التاريخية دلالات. التي يكتف النص وسميه دلالات من جهة، ويطلق على كتابة الدخول في تداخات جديدة، في المستقبل من جهة أخرى؛ وبذلك يكون عاكسة تدليل حرة، تحررنا فعلت التركيب لدفع النص خارج علاقاته الحاضرة باتجاه علاقات العباد، سواء مكنت علاقات بدوال، أم بموهن؛ هيومن التماس بصمته

بين النص والأقرب.

تجمع هذه المجموعة الشعرية بين الحب والاعتراب في نوتة واحدة، رصده ثلاثه أحرف هي: (ألف، لام، واو)، وردت مرسومة كتابتها في قصيدتين متابعتين، هما (المريية)، و(موروث في الصلالم)؛ إذ انفرد في القصيدة الأولى ككل حرف من هذه الحروف في سطر شعري، فكيف يمسلة عوا فرعي كقطع شعري، في حين وردت هذه الحروف متعاقبة في سطر شعري واحد في القصيدة الثانية، متكررة ثلاث مرات تكراراً يندفعنا بالالتزام الشعري التي تؤكد المسمى إيصاعاً ودلالتاً.

تحيل هذه الحروف على التراث الديني، وتفتح السباق على ظاهرة قرآنية، تتمثل في حروف أوائل السور، وهي حروف مقطعة، ستوقف منب الحروف بصب الموهمة في المجموعة الشعرية (ألف، لام، واو)، إذ يجدد في نده خمس سور هي على الترتيب يونس، وهود، ويسع، وإبراهيم، والحجر، ما الآت فهي

الذات) على نفسها، واستمرارية حضورها في لوجود، وجود المجموعة الشعرية التي تلقى (المسافة بين (ألف) الشاعرة، و(ألف) الأنتى) لتجعل منهما كتاباً أوجد يحنو على ذاته، أو يستمرقه ككل؛ وبذلك تحمل الدوال في بنية النص الشعري إشترات معرفية، هيكتشف العطاء من إشتراته السيميولوجية بالتأمل، والتفكير الذي يمتد في الرؤية الموهبة أرقى من التأمل الذي هو أقرب إلى الذاتي السكوني منه إلى الفعل الحركي الموصوي، فالتفكير في الجمال يحقق نداء جمالية ضد التفكير، كعب يحقق له حرية أوسع من التفكير والتأمل إنه فعل حركي، حر، فاعل ونشيط؛ لأن التفكير يستوعب من طريقه الجمال السكوني مرتبط بولائفه، فثيرة في نفسه حركية عقلية ووجدانية تعصي به إلى التفكير المؤدي إلى طريق اليقين، فجمال السكون الذي يتفكر فيه جمال والقي، ككلي، سام، يروده لا محالة برؤية موهبة ككوبية، وليس جمالاً خيالياً وعراقرياً أو ظرفياً محدداً (24) في تبادل الأدوار بين المحب والمحبوب، فيرى المحب ذاته بوصفه محبوباً (25)، ويقول (ألف) مستحضراً قول "الشعري" الأتي (26)

أنا ألقى وهي قلم فاعجبوا

كيف مني كان مطلوبي إلي.

وهكذا نجد أن النص الشعري لا يحيل على تصور دمي فحسب، بل يحترق ماضي معاناته من جهة، فيرجع التستر عن طبقت

متجهر بالذات،

مقوس الصوت

ويقول في قصيده بعنوان (صورها في

المكالم) (34)

حيبي ممي-

والعيب شريقي اليه.

قبيلة شعري وخب حروف اسمه في اللغات.

حيبي

تشوش هذا الكلام.

ليتي حيبي،

والحق منه لغاتي وذاتي.

يتسمى عنوان القصيدة بالألف:

لتكون العلاقة بين العنوان (العربية - ألف)

بالمقطع الشعري علاقة الإجمال والتفصيل،

والباطن والظاهر: علاقة تجلّي رمزية الوجود

والمعرفة: أي أنها تجلّي علاقة (الأنا).

وعلمها الجميل، والمفصل، والمتجلي وجوداً

ونصاً. ولقد مرأ وبطل

تجلّي رمزية الألف في المقطع بإحالتها

على المحبوبة، والقصيدة في الوقت نفسه:

رمزية تقابل كمال الذات المطلق (ألف)، ومن

أعراضه لغتي وذاتي، سامق متجهر

بالذات، ...). يعمل هذا السياق الشعري

على رؤية صوفية لا ترى إلا الألف: إذ ليس

إلا الألف. (والعالم كله وحده، هو الم

وجله الممت، هو متشبه التركيب كيب

الألف في أصله نقطة، ثم يمت عليها شمس،

فكلمات الألف، فالعالم كله نقطة تكوّنات

منها أنبات، وهو إذا كنهه. هزله صمد

(الر تلك أبيت الصناب

الحكيم) (27). (الر. كتاب أحكمت أياته

من لئح حكيم خير) (28). (الر تلك بيت

لكتاب المين) (29). (الر. كتاب أولاه

إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور

بإذن ربهم إلى صراط المزيهر المهد) (30).

(الر تلك أبات الكتاب وقرائ ميين) (31)

ورد بعد هذه الحروف المتعلقة اب بيت

لكتاب، وإم الكتاب إشارة إلى القرائ

المكريم، وهو الأكثر دلالة لا على العمل،

ولكن على أهميته اللغوية، والدينية: لأنه -

كما يرى "أبي عربي" - الوجود النصي للغة

الإنسية الوجودية، والذي لا يحل شفرتة إلا

النبي والمراف الصوفية، وبذلك يتهم "أبي

هريري" موالات بين القرائ والوجود، وهي

موازاة وجودية ومعرفة في الوقت نفسه (32)

مسدا في التراث الصوفي، أما في

المجموعة الشعرية فإن الألف لا تفرق ولا تلتهم.

الإنجليزية في القرائ، إلا لتدخل في سياق

لكتابة الصوفية، مفتحة على صورة

رمزية، ثرة، ومتوعة، لا يمكن إدراكها

إلا عبر جدلية خاصة بالظاهر والباطن: إذ

الألف أصل الحروف ومبتدئ، يشول

الشاعر في قصيدة بعنوان (القرية) (33)

ألف به احتلمت حياي

ألف...

ومن أعراضه لغتي وذاتي،

ألف حيبي

سامق.

درجة المعرفة والتحقيق، تتلشى أمامه
مظهر الصور المتكشّرة، وتحلّ القسمة،
فلا يبقى سوى الحقيقة الكبرى
الجامعة⁽³⁷⁾، يقول (40)

ألف، لأم، راه

وحذكو أفراد الجوهر

والشكل عماد

إن متعلق المتكشّم الدلالي لرمزية
الألف لدى الصراف يبدأ من الخارج، من
المس والوجود، حينما يتوحدان تحت مفهوم
الشكل، فتتحوّل الحروف والكلمات إلى
شكل تنساق وشكل الوجود، حينما
يتحوّل العالم والنص إلى لوحة ككبيرة تحوي
صوراً، وأشكالاً هي بمنزلة رموز لا نهائية
الدلالة، ينظر عبر المراف وتكافئ مراد
يحترقها إلى ما لا نهاية، فيتكشّف له فيها
باعتباره الجميع للعلاقات الحكامنة وراء هذه
الأشكال والصور في النص والكون، كما
تتكشّف له أيضاً وحدة الله في كثرة
مظاهره واختلاف أشكاله وعوالمه
المتعددة، يقول (41)

ووحذكو قتي...

وأنا ظلال في الحقيقة

لم يقد يهر الخلقه بي يزر وعده،

سأقول إن الله خيّا في هامة عاقل

يتلبس الضجر الذي يمشي إلهه به،

هيمر من حقيقته...

ويؤد في الحوار

بلمس ورقة ترسم نقطة ثم بمتداد القلم
يصوّر النقطة، فتصوّر لأم، ثم تعدد
الأشكال وتختلف الأوصاف والأصل
واحد، والجوهر واحد، وقد يعنى الشكل
على الأصل، فلا تلتفت إليه النفس اليلها،
ولكن إذا دق بظرفه، وظهر فكره عرف
وحدة الأصل، ووحدة الحقائق.. فلا شيء إلا
الحياتق، ولا شيء إلا الله (35)، يقول
الشاعر (36)

— وجلوت من أي...

وكسرتها عمداً،

لأراها في المعد...

ويقول (37)

وتعلم:

كنا في واحد...

أو كنا في لا أحد؟

ويقول الشاعر (38):

أنا موكب الأسماء...

أجلوها بها،

والله ضد.

تحيل هذه السمطور الشعرية طيف إلى
تشابه لظهور والبعض تسمية الأعراس
والجوهر أحله يهر جمعية الذات المتكشّرة
و المتوحدة في كثرتها في حقل الجوهر،
فكسر مرة عمداً لرؤيتها في المعد تجمّد
الكثرة في الوحدة، والوحدة في الكثرة،
فيعرّك الإنسان عمداً وحدة الله في كثرة
مخلوقاته، وكثرة المخلوقات في وحدة الله
(والله فرد)؟ ويدلّك مجد أن الإنسان ينلوع

- بين الحقيقة والخيال -

يحتوي الشعر احتفاءً كبيراً بالحقيقة القصيدة، أو القصيدة الحبيبة في مواضع عدة، لها ثقلها الدلالي في المجموع الشعري، من ذلك قوله (43)

لا خور في الكلمات الثكالي..

فهلا مَنَعَتْ لي الظل كي أتهدأ

سأري إليك..

نعم! أخطأنا في الجدول

ونمضي إلى ثقل نتكشف هذا..

ومن جهة أخرى نمضي إلى ما نراه خيالياً

ونفتح قوساً لنا في وجود القدم!

إلي بعيد..

بعد

أكد الأسماء جدوة في الشروع القريب..

وفي صورة اللامكان الألف

وفي مستقر الرحيل الذي سوف يهدو

من فراغ الأوتار والخلق

نملو بما ظن من لؤلؤ في الجناح..

سأدعو الدخول إلى حتمات التصب

هاتمة للجمال

ونمو..

تكوين خيالة مبدئ خالق دمو..

في الكلام الذي لا يخون،

في الكلام الذي لا يثول..

إن الماضي إلى لغة تتكشف فيها،

وعلامه جدوة الإله في الشروع القريب..

فلنأخذ مقام عالٍ في السبق الشعري مقام يشرق الألفة ويمنع على علم اليأس. المدرك عمق لغة بوصفها فيه موازاة للوجود والمعرفة؛ وبذلك تمثل الألف وحلة المعرفة. بوصفها حلة من الحسار إلى الداخل. من الأعراس إلى الجوهر اللغة والبدات. وحين يتكشف هذا الداخل بيسر في لغة المرأة (ألف الغراب المرقع / كوشفت بالسر العظيم) (44) تتكشف عبره الحقائق والأسرار أسرار المعرفة التي تساوي الألف، والتي علمت الذات جهلها فيها: إنها الأسرار الإلهية المعقدة حين تتمسك على صفحة القلب المستقلة البسطة من كبر الحزن. كأن الحقائق والأسرار لا توهب إلا للمؤمنين والأولياء. بم أودعه الله في قلوبهم من الأسرار الإلهية والحقائق الربانية، التي لا يعرفها إلا أخصاء الله، يقول (45)

هي ذي الغريبة..

أم أنا شعاع كواكبها الغريبة

أدلى باب الله. يرجع زهرتي،

ويقول: هاتيك مستقرتي الغريبة!

ويقول (44)

ويمنع..

استراح الإله بتلمي.

وأفضى بمرء الوجود..

فقلب لعرب مستقر يستريح إليه به ويعصي بسر الوجود لهذا العزف الصوري الذي يقبح على المعرفة

والعلو بما نهض من لغة في الجماع، والدخول
إلى عتمة التعجب فتحة للدمع والنحو...
يكشف عن مضموح الشـ... عن إلى التوحد
بالغة والماء فيه من جل تحقيق الحلق
لشعري البكر الذي يبدؤه الشعر من مراغ
الأدونة الفراغ-رحم الخلق، الذي يفون فيه
كبتاً مبتدأ في الكلام الذي لا يخون، في
الكلام الذي لا يقول: الكلام على
الكلام؛ وبذلك يؤسس الشاعر تصوراً
خاصاً للتجربة الشعرية، والخلق الشعري،
عماده عصريان أساسيان هما الذات واللغة،
بمحيط متغير الذات إلى دواخلها مسقراً
صوفياً من أجل التوحد باللغة في خلق شعري
لا مثيل له، فتصير التجربة الشعرية بكشفية
وإيوائية تتعلق فيها الذات على نفسها،
لتكشف ما هو مبطون مختلف وراء مظهر
الأشياء ومسطحيها، فتتأسس علاقة جديدة
بين الشاعر والأشياء: علاقة أسست دعوة
لشاعر إلى الدخول في عتمة التعجب
دخولاً يكون فاتحة للدمع، ونحواً تتجسد
فيه خيانة المبتدأ في الكلام الذي لا يموت؛
لأن الشاعر خيلاً حروف الأهدية في
قصائده، وخرج منه إليها بوصفه القصيدة -
الحبيبة في قوله⁽⁴⁶⁾

ألف، لام، واء.

أخبرتها في القصائد

أخرج مني إليها،

أنا فاع نفسي في المحو

لا أسم لي-

قد رعتُ الفطاة،

وناديتني من شوارعها؛

ألف، لام، واء.

كان بحري ممي حين لامتها،

كان ملوحي على البحر نفسي منها.

وأتى صوتي أله على أولي اللغات

وايتكز الأهدية فيها

إن مهلاذ القصيدة عند الشاعر يمتد
من قطيع النسب مع الذات والدمع
فالقصيد لا تبدأ في العزلة، بل في تعلق
العلاقات لايتكسر الأهدية في ديبه على
أول اللغات؛ وبذلك يجدد القصيدة
صورة تتحقق في الذي الذي ينظر إليه؛ الذي
من بين 'نفس من جهة' والدمع من جهة
حري، وتكون الشعر أحد محور الأشياء
موقف يطل منه، إنه، هناك في فاع نفسه؛
فداع نفسه في النحو؛ لإعادة الخلق إعادة
تجسد الف شعري بوصفه طريقاً للدمع؛
طريقاً يجعل الذات يمي شيئاً تتماهى فيه
القصيدة مع الحبيبة في قول الشاعر (47)

ويهدى-

أمر القصيدة حتى أقولك،

حتى أخف بعمق الكلام الذي ينكسر

عند ظلالها.

هذا المدحمة للذي ابتداء جكر الكلام

إليك،

سموئي القصيدة-

مفتل شعريها في امتاع العبر البخل

وميلاته في المجاز البعير الخليل-

آته انتراع الصكالي من الجرتي متخليص المعس
من القاده

التصانيف والمراجع

— آية وارهام، أحمد الحاج، الرؤيه الصوبيه
لتجسس مختلفاتيه الحكوبيه وبعاده
الوجوديه، الناشر: مؤسسة النشر العلميه
الشموسيه، مراكش، 2008.

— إمام، د. إمام عبد الفتاح، معجم ديانات
و سندر العالم، النشر مطبعه مبولي،
الشهره، ط. 3، 2008.

— الجرار، د. محمد فكري، التنوان
وسموميتها الاتصال الانبي، النهه المصريه
القاهه للكتاب، 1998.

— الحداد، عبد يوسف، الأن في الشعر
الصوبه، أبي الناصر المودجا، دار الحوار،
اللاذقيه، سوريا، 2009.

— الحلاج، أبو الفتح الحسين بن منصور بن
محسن البهناوي (244 = 309 = 858 =
922م)، شرح ديوان مع عتي معشق محرو
وتصنيفات ومقدمه وفهرس، صعه وأسلحه
د. كمال مصطفى الشبي، وياه كتاب
الطواسن، حقه وأسلحه بوس بوت
الشموسيه، مشورات الجمل، كوتوبيا =
الديبا، بغداد = العراق، 1997، ط. 3،
2007م.

— الحلاج، ديوان الحلاج، اعنه وقته له عيه
وازن، دار الجديد، بيروت = لبنان، ط. 1،
1998.

سلفه خلف حجابي ومثني
ليبقى حبيبي طليقاً بعيني وقلي،
وتبقى القصيدة فيه ملحاً.

توبه عليه الأمان.

فلا الوصف ينفي،

ولا الكشف يكتي عليه.

كفاني أساق نفسي على فرسين،
والبحر وقلي.

وهذا الصهيل الذي يجارب في خالتي،

ويجعلي ساحة للرهان.

وهكذا نجد أن رحلة الأسطورة في
مجموعة الشعرية عبر تمثالاتها، وتجلياتها
للإبهنية، كانت أفقاً مفتوحاً من التجليات
لا يتوقف، ولا ينتهي، فالحة السياق على
نهاية الأسطورة اليونانية، التي تقول إن نهر
"هيروس" احتفظ برأس "أورفيوس"،
وقيارته، مردداً الحانه تزيدياً يدل دلالة
وأصحة على صوت الحلود لعالم الإبداع.
وعالم اللازم، وعالم اللاممكن، حتى
كان الصوت يردد في نهر المجموعة الشعرية
وتبقى القصيدة هذا البق، الذي يحف من
حدة قلق المبدعين، وعبه رواهم، من هنا
يمكن القول إن المجموعة الشعرية هي
داخلي بالحيوية والإبداع، وبالأحاسيس
العيفة التي تحلق متعة معرفية، أو عصية
معرفية، يوحد لدى المثقفي بين المعرفة
الحسية والواقعة الفنية، كما وُحد بينهم
لدى المبدع، هذا إلى دل على شيء هاماً يدل
على أن النص الشعري في المجموعة حدس
بهي معرفه كليه در الشعر نريد ي

مديوني، القاهرة، جلاء، ود. ت، م3،
ص72، 73

(3) — وفيق سليم، أوصال أورفيوس،
مشوراب اتحاد الكتف العرب، دمشق،
سلسلة الشعر (9)، 2013، ص70

(4) — المصدر السابق، ص11.

(5) — وفيق سليم، أوصال أورفيوس، ص12،
13

(6) — المصدر السابق، ص29

(7) — وفيق سليم، أوصال أورفيوس، ص30 —
36

(8) — المصدر السابق، ص44

(9) — المصدر السابق، ص51

(10) — المصدر السابق، ص74، 75.

(11) — بطر. د. محمد فكري الجزار، العلوان
وسميومليف الاتصال الأدبي، ص70، 71

(12) — بطر. المرجع السابق، ص7، 8

(13) — وفيق سليم، أوصال أورفيوس، ص11

(14) — أبو اليقظة الفكري، شرح ديوان أبي
الطيب المتنبي، للمسمى بالتيب، في شرح
الديوان، صبطه ومطبعة ووسع فهارسه
مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد
الحميد الشامي، دار المعرفة، بيروت —
لبنان، دة، ود. ت، ج3، ص20

(15) — وفيق سليم، أوصال أورفيوس، ص12

(16) — المصدر السابق، ص23

(17) — بطر. هالة شواد، ورمية الألف ضد ابن
عربي، مجله (ألف)، مجله الألف
المقدسة، المنبر والنميشل في المصور

— سليم وفيق، أوصال أورفيوس مشوراب
اتحاد الكتف العرب، دمشق، سلسلة
الشعر (9)، 2013

— سليم، د. وفيق، الشعر الصوفي بين
مفهومي الاتصال والتوحد، الناشر. دار
الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، 2007م.

— الششتري، أبو نجس، الديوان، دراسة
وتعليق، د. محمد المسلولي، الإدرسي،
والأستاذ سعيد أبو الفوس، دار الثقافة
للنشر والتوزيع، الدار البيضاء — المغرب،
د1، 2008م.

— المكبري، أبو اليقظة، شرح ديوان أبي الطيب
المتنبي، للمسمى بالتيب، في شرح الديوان،
صبطه ومطبعة ووسع فهارسه مصطفى
السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحميد
الشامي، دار المعرفة، بيروت — لبنان، دة،
ود. ت

— شواد، هالة، ورمية الألف ضد ابن عربي،
مجله (ألف)، مجله (الألف المقدسة)، المنبر
والنميشل في المصور الأوسط، العدد الثاني
حشر، 1992

هوامش

(1) — بطر. د. محمد فكري الجزار، العلوان
وسميومليف الاتصال الأدبي، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، 1998، ص84 —
85

(2) — بطر. د. إمام عبد الفتاح إمام، معجم
ديانات وأساطير العالم، الناشر مكتبة

وأعادها الوجودية. الناشر مؤسسة البشير
التعليمي الخدمي، مراكش، ط1،
2008، ص37

(25) ينظر د. وفيق سليط، الشعر المصوب
بين مفهومي الاتصال والتوحد، ص167

(26) الششتري، أبو الحسن، الديوان، دراسة
وتعليق د. محمد المنكوشي الإدريسي،
والأستاذ سعيد أبو الهيثم، دار الثقافة
للنشر والتوزيع، الدار البيضاء - المغرب،
ط1، 2008م، ج1، ص84

(27) القرني الطكريم، سورة يونس، الآية 1

(28) المصدر السابق، سورة هود، الآية 1

(29) المصدر السابق، سورة يوسف، الآية 1

(30) المصدر السابق، سورة إبراهيم، الآية 1

(31) المصدر السابق، سورة الحجر، الآية 1

(32) ينظر: هالة فؤاد، زمرة الألف عند ابن
عربي، ص148 - 149

(33) وفيق سليط، أوسمال أورفيوس، ص7

(34) المصدر السابق، ص24

(35) أحمد أمين، فيض الحمار، مكتبة
التبعية المصرية، القاهرة، 1943 ج4،
ص64، نقلًا عن: هالة فؤاد، زمرة الألف

عند ابن عربي، ص145

(36) وفيق سليط، أوسمال أورفيوس، ص14

(37) المصدر السابق، ص16

(38) المصدر السابق، ص17.

(39) د. وفيق سليط، الشعر المصوب بين
مفهومي الاتصال والتوحد، ص126

(40) وفيق سليط، أوسمال أورفيوس، ص21

الوسلي، القمد الثاني عشر، 1992،
ص147-148

(18) وفيق سليط، أوسمال أورفيوس، ص47 -
48

(19) وفيق سليط، أوسمال أورفيوس، ص51 -
52

(20) ينظر د. وفيق سليط، الشعر المصوب
بين مفهومي الاتصال والتوحد، الناشر
دار الكسري للنشر والتوزيع، دمشق،
2007م، ص167

(21) ينظر: الحلاج أبو الفتح الحميمي بن
المصور بن محمى البيضاوي (244 - 309م /
858 - 922م)، الديوان، منه وأصلحه
د. هكامل مصطفى الشهي، شرح ديوان مع
مثنى محقق محرز وتصويب ومقدمة
وفهرس، وفيه كتاتب الطواوين، حقله
وأصلحه بولس بولاً اليسوعي، منشورات
الحمل، كولونبيا - ألمانيا - بغداد -
العراق، 1997، ط3، 2007م، ص346

(22) ينظر عباس يوسف الحداد، الأساطير
الشعر المصوب، ابن الفارض نموذجاً، دار
الحوار، اللاذقية - سورية، ط2، 2009 -
195 - 200

(23) الحلاج، أبو الفتح بن مصور بن محمى
البيضاوي، الديوان، مصممه وأصلحه د.
هكامل مصطفى الشهي، ص80

- الحلاج، ديوان الحلاج، أعده وهنم له - عبيد
وليد، دار الجديد، بيروت - لبنان، ط1،
1998، ص161

(24) ينظر أحمد بلهناج أبة وللهام، الزاوية
المصوبة للجمال، مطبوعات الحكومية

- (41) المصدر السابق، ص 10
 (42) وفیق سلطانی، اوصال اور قیوس، ص 8.
 (43) المصدر السابق، ص 8
 (44) المصدر السابق، ص 45 - 46
 (45) وفیق سلطانی، اوصال اور قیوس، ص 58
 59 -
 (46) وفیق سلطانی، اوصال اور قیوس، ص 21 - 25
 (47) وفیق سلطانی، اوصال اور قیوس، ص 48
 50 -



أنور العطار شاعر الأئمة المبدع

□ أحمد سعيد هواش

كان الإبداع لمرّة الأئمة والخرعان في حياة أنور العطار مع المقر المدفع بسبب الحرب العالمية الأولى، مما جعله يميل للانبطاء على نفسه والبرلة عن الناس.

وقد أحب العطار الكتاب وجعله رفيقاً له منذ شبابه، وتأثر ببعض الشعراء العربيين أمثال: لامارلين، وألفريد دي موسيه، ومن العرب أعجب بالشاعر أحمد شوقي، ومن الأدباء العرب معروف الأرنؤوط صاحب سيد قريش وأحمد حسن الزيات، صاحب مجلة الرسالة الشهيرة. ورأى في نثرهما صوراً حية عن الشاعرية فاحتذى حذوهما، وقد انعكس ذلك في شعره وبشر دارسو شعره إلى تجبره بوصف الأزهار والحدائق، ومن قصائده ما هو ترجمة شعرية لبعض القصائد المشهورة لبعض الشعراء العربيين، وقد نشر في مجلة الرسالة بعضها.

به شعره الوعظي والشعبي والديني يتجلى الوعي بالتاريخ والتحمس لظلم ما هو أممي، مع مسحة من الحزن الشفيف تعكف هذه الرومانسية العامة

لقد أبدع الشاعر أنور العطار بالوصف، ومصر بالوطن وهماج المستعمر، والشعر ثيره الذي استبد بكل جريحة من جوارحه، واكثر شعره إلى هذه المعينات التي تعبر عن

ومن ملامح ولده بالعظيمة يعود إلى حسن وجداني عاطفي شديد الإحساس بالحياة، وقد أهنته الطبيعة الدمشقية بما تمررت به من جمال، فكيف أوصله شغفه بحب الشاعر أحمد شوقي إلى العناية بالوصف، والاهتمام باللفظ والإيقاع خاصة، يتميز شعره بالنفس لطويل، والتدفق في احتير الألفاظ وقد علمى عبادة سحر التكلمة على حساب لمكرة، لذا جاء شعره موسيقي الإيقاع

حوالجه النفسية، تصوير لجمال الطبيعة
والبطولة العربية في اسميه
وصف الأديب معروف الأربؤف شعرة
بقوله

«أبور العطر، هو كعب يقول الفريد
دي موسيه، شاعر الحياة التي يعرفها في
الآلام والمسرات، في الحفظ واللامعة
والحفظ الكافية، بل هو كعب يقول لورد
بيرن، قيثارة بمن أوتارف للعبه، وبعضه
للحكمة ويقول عن شعرة «مده القليل
المريده من الشعر قيس أبور العطر ألوانه
وأصبعها من أحسن رقيق يجيش في
روحه، فإذا تطلع على الناس بالألوان والشدا
كعب يطلع الربيع بالوانه وعطوره»

وقد كتب الأديب الكبير أحمد حسني
الزيات صاحب «الرسالة الشعرية» عن
شاعر أبور العطر مقالاً بعنوان (محات
من أدب دمشق) قال فيه سورية المنجية التي
ولدت أباً تمام واليهوتي والمشمي، وأباً
فراش، وأباً العلاء لا تزال تلد المؤهين من
عبقرة لبس والمكبر، لم تعف بهم في ي
ومن ومن بينهم شاعرها غير مدافع أبور
العطر، وأصدقاء «الرسالة» لا يزالون
يجنون في دأكرتهم حلاوة ما نموا به من
روائع أدبه طوال عشرين سنة تمتعنا بها
أنشد صاحب (فلال الأديم) من شعر لم يقع
في أدبي مثله منذ استأثر الله بشوقي «و-
أعرف من نفسي أنني بعلي التائر لشعر
والعبه قبل يهرسي منب الأرائع العلي
نطشة مردي تترتد لصور العطر من
جوه الأرض، ومجالي الطبيعة في قصائده

المر (الوادي) و(لبس) و(دمشق) و(بردي)
و(الحريف) و(المساء) و(الظهير)
و(القصبة) فالمصطلح للشعر الذي يملك
الشعور، والشعر الذي يخلق الحبر، وأدب
العطر مثل صادق للأديب السوري الحديث،
وأكثر الصمت البلاغية انطباق عليه
الجزالة والسلامة والوصوح

ومن ديوانه الوحيد «فلال الأديم»
الصادر عام 1948 والذي كتب مقدمته
الأستاذ علي الطملاوي، نرى بعض ما ذكر
من شاعرية وقادة تشهد له بطول الباع في
إبداع شعرة، وعلو الحكم، الذي انمكس
في قصائده مثل «عولة دمشق» ووصف دمر،
متزة دمشق، ونهر بردي الجميل، ودمشق.

فقلق نظرة سريعة على أبيات من
قصيدته «عولة دمشق» إذ قال فيها

عالم من تضارة والخنزير

فلان الروسي، عبقري الإطار

ظم دنها من البشاشة والبش

رو وما تشتهي من الأوطار

من فراش على الخمائل حوا

م وطيب مع النواسم سار

وينابيع حقل بالأفرا

سد تساجي بالمناكب الهدار

ولقاميس لصحكر القلب

حروفا قيثارة الأطيار

إنه يبردني النهر الحامد المتجدد
بالطبيعة هو بقي على الدهر، ليمنح الحير
والبركة والجمال، يشمخ بخبره مائه الذي
يتنقى به بلعن عيشي شجي على مدار الأيام
والعصور يساهب بين الحقول وهو شواي بها
يقدمه ويعطيه لأمه الأرض ماينت اشجر
والشجر بشراً عذبة والحبه العذبة مع
عسله الحصب الوفير. فهو العاشق المتيم
بالروص فيمستقه من رحيته السلسال،
فيردو بالحضرة والرهو المعطر، مثل
الطير الممر على الأفق بعض مؤثر عذب.

ألى ر قل. معذب مهر بوري، يعظمه
نرداي الحبيب تعجب لتي تدل على اسمي
بيت الحب تبتق من هم شاعر هرح بهر
مدبته دمشق،

بردي الحبيب، يا فرحة الرو

ح ويا ملية الهوى ما تملى

يا شفاء القلوب يا كواثر الخلد

حد ويا منهلأ يناسم حسنا

انت دجواي إن اطلني الشجـ

و وانطى عاى متما ووما

ووزك الصلح من أمانى أحلى

جرمك الحلو من أغاني الغنى

ويحتم الشاعر أمور المعطر قصيدته
هذه بوردى بهذين البيتين المعبرين عن اسمي
آيت الحب والعشق للنهر الخالد بوردى، إذ
قل

لقد تنقى الشاعر أمور المعطر في وصف
عومله دمشق، فلفظاته براه عيات فجاء
وصفه صورة حية عن جمال العوملة، من
بصرة واحصراز، إنها لوحة رائعة لصور
فنان. وقد أجاد الشاعر في ابتداء الألفاظ
ووضعها في المكان المناسب، فخلق في
وصف الطبيعة الجميلة التي أسر بجمالها،
ونقل إليت هذا الجمال في أحسن صورة،
فري الحضرة، ونسمع أغاريد الأختيار.
تطلق أحاديث الشجبة من قهزة الطبيعة،
إننا نرى في شكل بيت من القصيدة صورة
مشرقة تلمس قهه الحرارة في الوصف،
والصق في التصوير وهذا الوصف يطبق
على ما وصف به، نهر بوردى، ونهر وغيرها،
حيث نرى جمال الطبيعة استولى على جميع
أحاسيسه ليهيم بالطبيعة حياً وعشفاً
وهياماً، مفتراف الألفاظ التي تناسب شكل
جره منها فلفظان الكلمة المعيرة أعيت
لنحل في مكانها المناسب.

ه نحن سيمتوق أيتها من قصيدته
بوردى، إذ قال

بردى سلسل البقاء ولحن

هقري على المدى يتنقى

رف بين الحقول نشوان هيم

ن ونقى الربا فجت وجنا

مر كالماتق التهم بالرو

من وكالمطهر يسكب الروح لنا

برداي الذي حبيت على الدم

سر وإحاطة فوادي سكتي

أنت في الحلم الذي أختفي

أنت في الشعر الذي ألتقي

إنه الحب الذي يظهره الشاعر أنور
لمعلم نحو نهر بردى، حب مستمر على
الدهر، النبض في قلبه وسكن في
سويدائه، وهو في حلمه الذي يحلم به
صباحين ما يمتنى، فكيف أن نهر بردى
تكون من أهم أسباب إبداعاته الشعرية التي
نعمي بها في حياته

ولم يقتصر شاعره على حب الطبيعة،
وهيامه بها، بل طرق باب الشعر الوطني
والقومي، فخصض بضال سورية العربية هامة
ودمشق خاصة من أجل الحرية والمبادئ
بشعر جزل العبرة، صلب اللفظ، ولعل
وجوده في (بعداد) وتدرسه للأدب العربي في
ثانوياتها ومبامدها وتأثره بجمها النضالي
العروبي بمنى عنده هذا الحب الوطني
العروبي، فتجلى ذلك بمعتزم قصائده
لوطنية دمشق، بردى، وعهد الجلاء، التي
نقل لب فيها، 'حنسية وفرحته بهذا اليوم
الأغر شقلها لب مضرة من مكان الحدث
وحرارته في عيد الجلاء الأول 16 نيسان
1946 قتال

دمشق ترنل في أحواف وأدينا

لحكي لها مبريدى هيمان مفتونا

السلم المذب يهدي الفريون

ككالمروض يهني أوراداً ونسرينا

وقاسيون، انتكث باتنور هامة

ككاته قيس الأنوار من (سينا)

يوم أغر على الأهم مولى

مُبهَر ما يزال الدهر ميمونا

يا صنعة قد كتبتناها بأيدينا

بالدمع والدم قد زينت أفانينا

'جل إنه يوم أغر كتب بدم الشهداء،
ودموع المساء أنه يوم الجلاء، وقد خص
شاعره لمعلم عذبة دمشق بقصيدتين،
مدحكر واحدة منها بعنوان (دمشق) جمع فيها
حباً وحسب الفليحة الدمشقية وصاحب
لومني فخلد به دمشق أو قال منها

دمشق الخلاف الريح الجديد

والخرافة النجرب أبتسم

وربهانة ندمت بالهدى

وربقة رويته بالمعظم

على مهدا والامات التروغ

ولا مساحها قيسات الهم

ولا تروها المسك مسك الخلود

ولا جوما المطر عطر الشهم

لنتت مسارحها بالسماح

وماجت لياطها بالحكرم

وما هي إلا كتاب البقاء

وما هي إلا سجل المظم

من جريح يهود كوبريت الجرح

فخاض الوهي نعيًا ضلله

مات لم تشهد الأحبة بلواه

ولم يعمل الأمسى أعواده

مكنا المجد ان تموت فريداً

ها شهيداً يلهه استشهاده

تلك محملات من حياة الشاعر أبو بى سعيد بن أبيس العنبر الذي ولد في مدينة بعلبك في العام 1913م من أبوين دمشقيين، وتلقى بعض علومه الابتدائية في بعلبك وكمك في مدرسة البعصة بدمشق، وعكس من المتفوقين والمجيزين، وانتسب بعد ذلك إلى مكتبة غير، وأكمل فيه دراسته الثانوية، وتابع دراسته العالية في كلية الآداب بالجامعة السورية وهاه بشهادته

قصي الشاعر الجانب الأعظم من حياته في تدريس اللغة العربية وآدابها في ثانويات حلب، دمشق، والمراق والسعودية، وعكس حر مسميه رئيس ديوان في وزارة المعارف بدمشق لمدة قصيرة توجه بدمشق بتاريخ 1972/7/23م

وصف رائته في ممدج شعره فربه ببحري، الأسلوب، وقد صدر له ديوان واحد: ضلال الأيام. وله عدة دواوين لم تطبع وهي: «البواكير» و«دشواق» و«مطعم النهر» و«الليل المسحور» و«وادي الأحلام»

وله كتب: «دو مصف والترويق عند البحري» و«أسرة العزل في العصر الأموي»

وبدمشق موطن الشاعر، هي اختلاف لربيع وإشراقه المنجر وكتب البقاء، ومطاف الجلال، في تريبه سمك الحلود، وفي جوف عمير الشيم

دمشق أنت مـأوى

للحسن والفنون

مشت للدمر دجوى

للأمر اللؤلؤ

يقول الأستاذ علي المنطوي في مقدمة الديوان: لقد كانت أهم بمداد أجدى الأهم على أنور فقيها اختر من نفسه أجمل لصور، وفيه نظم أزوع القصائد، وفيه ابتداء في حياة الشاعر عهد جده هو عهد الشعر القومي، شعر الحماسة الوطنية فرداوت بذلك هذه الفكرة السحرية وتراً جليداً، خرجت منه ألهب المعنات.

فيذا أخذتم عليه أنه كان حليف الحرص صديق الأمسى، فقد وقف شعره على تدريس الألم العبقري، فيعكس الأحلام الضائمه صكف بكس الأوزاق المتأثرة في (الحريص) وخذل مظهر الأمسى في النفس وفي الطيبة

ومكندا يرى الشاعر أنور العنبر قد استبد الشعر المبدع بشكل جناحة من جوارحه وأكثر شعره خصصه لتصوير جمال الطبيعة، ولليطولة العربية في نسي معانيه التي تمثلت في عهد «س» فلمسح حيث قال

يا نساء على فملمح مائت

من شباب زمكة أعواده

والقصيدة طويلة تروي على الخمسين بيتاً. ♦

للتراجع:

- 1 - أعلام الأدب والفن، أيهم آل الجهمي ج2، مطبعة الاتحاد، دمشق 1958م.
- 2 - حديث العشيرت همد المهي المطري، دمشق، دار البشير، ملأ / 2000م
- 3 - الأديب المصنف في سورية، سامي الصكيال، ملأ، القاهرة، 1958م.
- 4 - ظلال الأيام، ديوان الشاعر أنور المعدر، ملأ، 1948م، مطبعة البرهاني، دمشق.
- 5 - مقترحات من الشعر العربي في القرن العشرين، إعداد مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2001م
- 6 - معجم البعث لشعراء العربية الأرحلي في القرنين التاسع عشر والعشرين، إعداد هيئة المعجم، المجلد الرابع، الكويت، ملأ، 2008م
- 7 - معجم المؤلفين السوريين في القرنين العشرين، عهد القاسر عيشا، دار القصر، دمشق، الطبعة الأولى 1985م.

في بعض كتب مدرسية، شارك في تأسيس (المجمع الأدبي) في دمشق، ولكن في لجنة الإدارة

بشر قصائده في مجلة الرسالة، والرهراء في القاهرة، وقد نشر حر قصصه في مجلة الحرس الكويتية عام 1972 قبل وفاته باشهر وكب بعنوان دنت يمد بدفصاء وحفانه يرلي بمسه اذ هل فيها

في مفهبا الحياة التمهيتي الثو

ر والمصيتي من الإسرائيل ومصوت الوجود لأ رسوماً

أرتقها يد الهلى في وثاق نطقت بالهين من معكم الثو

ل، وافضت بمرها الخفاق وجئت لا ترد عنها الصوادي

لا ولا تفتني الخيال الرافعي أدنكا إيانكا بفتخفاء

وانطلقنا من هبها الخفاق اعتقنا اللون من أمرها الصم

بومما حوت من استرقاق ما انتفاهي بالبر إيانكا

ن هلاكي تراب الهلى والحقا رب ليل أسد القلوب بالثو

ر وليل معلوك الأملق



أرض العروب

□ حسن حمدة

(1)

غُيِّبَتْ النُّفُوسُ، مَا لِلنَّفْسِ مِنْ مَكَالٍ
 مِلَّةُ الْمُقُولِ تَكُونُ الْمَجْدُ بِالْأَكْبَرِ
 طَالَاتِ حُلُمٌ، وَأَمَلَاتِ مَنَاقِبُ
 مِنْ أَلْفِ نَوَافِلٍ وَتَوَافُلِ الْخَطْبِ
 أَهْلُهَا تَرْتَلُونَ مِنْ أَمَامِهَا
 أَكْدُوبٌ هَهُنَا عَلَى أَكْثَامِ تَبَاهِي

■ ■ ■

بِمَعْنَى هَاهُنَا وَمِلَّةُ الرُّوحِ حُكْمُهَا
 طُلُوبُ خِيَامٍ بِأَوَّلِ النَّفْسِ لِلْقَبْرِ
 أَتُفَاتِلُ شَوْهًا إِلَى أَفْهَامِ الْفُتُورِ
 لَمُنْهَبِي الْفُرَادِ بِخَفَرِ الشَّخْرِجَةِ حَلَالِ

نـاـلـوـرـة لـا سـا م جـا لـا حـا لـو لـا الـلـي

هـا شـا لـو الـلـو ح تـحـدـو مـا عـلـى مـهـل

تـجـمـع الـلـو م جـا و د و لـا شـا حـفـر

يـو تـو ن كـو لـا إ لـى الـلـو ي عـلـى حـو لـي

يـكـد الـلـو لـا الـلـو مـا ن يـعـفـر نـهـم

مـن حـا لـو الـلـو مـا ن يـعـفـر نـهـم إ لـى الـلـو لـي

مـن دـا يـا لـو لـا مـا لـي عـلـى الـلـو

مـن دـا لـا لـو لـا مـا لـي عـلـى الـلـو

يـكـد الـلـو مـا ن يـعـفـر نـهـم

يـكـد الـلـو مـا ن يـعـفـر نـهـم

جـا لـا الـلـو مـا ن يـعـفـر نـهـم

يـكـد الـلـو مـا ن يـعـفـر نـهـم

يـكـد الـلـو مـا ن يـعـفـر نـهـم

يـكـد الـلـو مـا ن يـعـفـر نـهـم

كعبذا رأيت الخطايا في مما باليدي

تصليق المهر بالأختين والفتل

(2)

بمئذ وجهي إلى ممسك أكرما

بسنيرة التروم من أمامي الأول

من عهد أسوين⁽¹⁾ لا لأمنى أمالها

إلى الإباء من الفرحيد والكل

فم يا صلاح⁽²⁾ وشاهد ما جرى عجا

طلائق القروء بأرض الليل بالقل⁽³⁾

عالموا حسداً، وما أبهتوا على قديم

يسجن العماد، احشواوا الصخرة بالجرل

فم يا جمال⁽⁴⁾ وسند موكمة كصرت

خلم المروية ما أبقت على أصل

⁽¹⁾ موز. هو ديوب عجم موز. وكان أحد فرقة الأسرة المصرية الثامنة عشرة في مصر القديمة وحكم بين (1334 و 1325 ق م) وهو أشهر الفرقة عما خلفه من إناثات وانصارات في المروية وجاء بعد أبيه

(جداوي) موزد لأه في ٤٠٠٠ سنة هو (ب ب) م كشكف قور (آمون) عام (1922م) في وادي الملوك

⁽²⁾ صلاح هو صلاح العيس (أبو) من جد مصر في عده

⁽³⁾ أصل موكمة عجم

⁽⁴⁾ جمال. هو جمال عبد الناصر الذي رأس الجمهورية العربية المتحدة (مصر وسوريا) في 22/2/1958م

وَالَّذِينَ آمَنُوا بِهِمْ يُكَفِّرُ عَنْهُمْ أَسْفَافًا

إِلَى الْكُفْرَانِ، وَسَلَامٌ عَلَيْهَا يَوْمَ يُنْفَخُ الْفُجَاءُ

لَهُمْ فِيهَا مَنَافِعُ وَمِنْهَا مَنَافِعُ لَهُمْ

مِنْ أَسْفَافٍ يُفْجَعُ الْفُجَاءُ بِالْمَأْثَمِ

(3)

أَمْ هَلَسْتُمْ بِذُنُوبِكُمْ هَٰذَا مِثْلُ مَا

يَا نَكُفِّرُ عَنْكُمْ أَسْفَافًا يُفْجَعُ الْفُجَاءُ

مِنْ أَسْفَافٍ يُفْجَعُ الْفُجَاءُ بِالْمَأْثَمِ

مِنْ أَسْفَافٍ يُفْجَعُ الْفُجَاءُ بِالْمَأْثَمِ

يَا نَكُفِّرُ عَنْكُمْ أَسْفَافًا يُفْجَعُ الْفُجَاءُ

مِنْ أَسْفَافٍ يُفْجَعُ الْفُجَاءُ بِالْمَأْثَمِ

يَا نَكُفِّرُ عَنْكُمْ أَسْفَافًا يُفْجَعُ الْفُجَاءُ

مِنْ أَسْفَافٍ يُفْجَعُ الْفُجَاءُ بِالْمَأْثَمِ

يَا نَكُفِّرُ عَنْكُمْ أَسْفَافًا يُفْجَعُ الْفُجَاءُ

مِنْ أَسْفَافٍ يُفْجَعُ الْفُجَاءُ بِالْمَأْثَمِ

قُمْ يَا بِلَالٌ^(١) وَأَنْزِلْ فِي مَوَاقِنَا

الْقُدْسِ ضَاعَتْ وَتَلَامَتْ فِي دُجَى السَّجَلِ

قُمْ يَا مَسْلُوحٌ^(٢) دَاخِلٌ فِي كَفَالِمِنَا

مَهْدُ الْمَسِيحِ مِلَادُ الْحَبْرِ بِالْمَسْجِدِ

يَهْرُودُ الْإِرَاقُ وَالْقَارِيعُ فِي مَنْفَرِ

لَا يَزْمِيهِ مِنْ ضَلَالٍ جَدُّ بِالْهَلَالِ^(٣)

(4)

أَرْضُ الْعَرَبِ لَهَا عِلْسٌ كَكَبَرِ

فِي أَرْضِ لَيْلَانٍ ذَابَ السُّمُّ بِالْقَمَلِ

أَوْ عِلْسُ الْجَرَحِ يَنْزِلُ حُرْقَةً نَكَباً

يَنْزِلُ الْخُفْرُ فِي الْأَوْصَالِ بِالْخُفْلِ

قَدْ كَلَنَ لَيْلَانٌ مُرَحاً هَالِياً هَرَحاً

بِالْحُبِّ وَالْخُفْرِ فِي الْأَمَالِ وَالْأَمَلِ

^١ بلال: هو بلال، حسي مؤذن، المصوب، بكرم

^٢ مسلح: هو مسلح، نادر، لا يوجد لدى بعض النسخ، ربما في معركته حقيق وهو من جنس نادر، مشهوره: حنين

شده و نواظير محميم

^٣ الهلال: جمع، الحبوب، ربما شاركه لا معنى له

بِزُيُوتٍ هِيَ كَالْزَيْتُونَةِ الْكَثِيرَةِ

هِيَ زُيُوتَةُ السَّيِّئِينَ^(١) فِي الْأَحْدَادِ وَالْقُلُوبِ

مَالًا جَمًّا إِلَى تَحْتِ لَهْمٍ مَقَامًا

فَمِنْ الْأَقَارِبِ فِي الْأَنْسَابِ وَالنَّحْلِ

لَسَوْلا مَقْلُومَةً جُفُوتٌ مَزِيهًا

مِثْلَنَا نَفْسُكَ بِأَمَلٍ الْقُرْبِ وَالْقُرْبِ^(٢)

كُرْبِ الْجُلُوبِ، أَيْ هَارِمْزًا بِمُقْتَرَبِ

أَهْلَائِكَ الْمُتَبَدِّدِ أَصْحَابِ مَضْرِبِ الْكُلِّ

ظَلُّوْا عَلَى الْمُتَعَسِّرِ لِمَقَامٍ وَخَفْنِيحَةٍ

بِالْتَّفَنُّسِ جَانِبًا لِلْمُنْزِي فَذُ مِنْ لَيْلٍ^(٣)

حَالُوا شَهَادَةَ خُلُومٍ فِي قَدَامِهَا

عِنْدَ الْإِلَهِ مَعَ الْأَحْوَالِ وَالْهَوَالِ^(٤)

^(١) المعهود برفقة بعض الأعراف معمر منه ر (أهـ ليدنه) أي كذب صغير من سنن صغيرة ثلاثة ٢٠٠ يعني

هو أن يردد به عدة قسرة على رءوسه خفيفة

^(٢) القسرة جمع قسرة، وهي قسرة - رجن وهـ به

^(٣) الشل من التنبه تعقيبه

^(٤) الشل، جمع دكرير مساند، هم بكرهه و لا حود

لأول مرة في التاريخ

مكة في مكة في مكة

ما زالت مكة في مكة

بالعراق في العراق

عراق في العراق

ومكة في مكة

أول مرة في التاريخ

عراق في العراق

أول مرة في التاريخ

عراق في العراق

عراق في العراق

عراق في العراق

عراق في العراق

عراق في العراق

¹ السومريون في القرن الخامس قبل الميلاد

مهرزب المعز لا يرى في ختمنا خيلاً
 تملأ بائيل على خوره يفتحل
 قد ممانا القريب دلاً دالماً أبداً
 صار الدول على حكماء على الأجل

(6)

أرض المروية¹، هل يكتفك ما
 فيه الخيل ثلاث شاة بلا وجل
 فكسي القيو من الهوى مقاومة
 حقل النخيل ومدين القول بالعمل
 تهرين² يا حجباً للعرب في زمن
 مات الإباء بفس الما جل البذل
 أنت لاللا وما لكاس من فرج
 إلا إلهك يترك الراي بالأجل

(2015/6/25م)

¹ من المروية يقصد إلى - هذا - هو به عجمه - يعني حرمه

² تهرين يعني به السافر من تهرين - أكثر من تهر (1973م) - وكان فيه نصر للعرب في العصر الحديث.

الشعر..

يا شام..

❏ صبحي سعيد كصيفاني *

صممت اليه لئن كتابت الأوصاف

هكذا الجمال على الركاب

وقدسى القرام، فتهل قلبى جاحد

وملئى الحمام، واحرق الأحباب

يا شام جددك، في الدامح شاكياً

قد ذاب في قلبى الجروح حثاب

وانا الذي أضفى البرق مزماره

وقدنت بقرض غرامه الأحباب

قد نمر الإمصار كل عراكبى

لم يبق لي، في روحي أحباب

يا شام يا عطر الفرام وكفرمو

كعبك الحضة من كركرك الأملاب

ما حطابو الأملاب إلا أنها

مباركة منو كركرك الأملاب

تقلا ال حطبك مسبروتي بمومها

وجم اللوم من شالاب وقرباب

سبركت كلاب الأرض مسبروتي

ومطبت تقلا كركرك مسبراب

فقد القمنا كركرك المبول حرممما

بمطاب هزجت لوما الأناب

أضحت جروب المبق (أجر) حاكم

وورامبا كركرك الضمباح مسبراب

حرب المروبو لا الأناب مسبراب

وحروبو لوما المبراب كركرك

وندمهمها أنسى النظموس مناصب

ومياشها الملاءم قبح شـراب

لا ككل شـهر من ترابها أبعك

للحكـر والأدب النجـوب وحـباب

مـلأ السـمـاء أمـلـهـا بـرواح

فـلـتـحـمـت الفـنـونـة الأـرـواب

ما يـلـال أـمـة يـمـر بـمـوتـهـا

ودموعها مـدـانـة لـمـاب

لـرؤـيـهـا مـنـورـة ولسـمـوعـها

ضـمـيـح وآلـمـي، فـطـيـب وفـراب

كـكـا طـور لـم يـنـقـض وصدار بـذرة

كـكـر راز مـور، والجنود ذباب

لا ككل قـبح يـلـكـون مـواخرأ

مـيـي الحـكـر الـلـيـق والفـنـي ابـواب

تَبَيَّنَ لَدِمْعِكَ يَا عَرُوزَتَا لِنَهْضِي

إِنْ الدِّمْعُ عَلَيَّ الْحَكْرُ لَمْ يَمْنُبْ

وَالصَّمْتُ مِمَّنْ قَالَتْ قَالِدَا غَدَا

خَوْفَاً وَجَهْلَاً، فَالْحَمْدُ لِلَّهِ

مَا اتَّخَذْتُمْ إِلَّا ظُلُمَةً مِمَّنْ تَحْكُمُ

تَبْكِي الصَّخُورَ حُلُمِكُمْ وَتَرْابُ

مَا مَدَّ لَكُمْ أَحْلَاكَهُ وَمَعِيرُهُ

وَقَالَتْ أَنْ يَحْكُمَ لَكُمْ لَكُمُ ذَابُ

وَيَمْنُ الْأَخْلَاقِ، وَالْأَرْضُ الَّتِي

لَخُورَتْ بِمَعْرِزِهَا خُورُهَا الْأُخْرَابُ

إِنْ دَبَّ عَلَى أَرْضِي الْمَدَادُ ضَلَمَةٌ

تَجْتَاحُنَا وَيَهْبِطُ الْفَوْقُ إِذْ مَعْدَابُ

وَتَقْشَعُ الْأَحْقَادُ قَشْعُهَا

وَقَدْ دَخَلَ خِيَابُ الْعُطْبَةِ الْأَنْبَابُ

فتحولت أرض الشمام رواب

فهو الأجنة والطفولة شاموا

خرفت شمام الله في أحلامها

وهي الجنان إذا امتدت ألباب

ما بال أحلام اللام تصومنا

فإذا الحرفة عواجج تصيب

ها ربها رحمن أمدر قلونا

وأجعل عبادك للمعكلام شاموا

ها ربنا إن خلت المباد في راحونا

ولهمهمهم بالملف حكى يتحناوا

إن المممة الجنان تفوتنا

ولمعت داء للمعهمهم شام

كفى نبي حتى روض النهمهم بشامنا

تزهو بها الخلال والأحباب

قَدْ مَدَّ يَدِي دَاءَ الطَوْلِ لَمْ يَكُنْ كَلْهًا

بِمَسَامِيحِهَا لَمَّا لَمْ يَكُنْ جَلْبًا

أَنَا مِمَّا لَمْ يَكُنْ يَدِي الْمَسِي

ح وَهَلْ دَرِي الْمَسِي، وَهَلْ دَرِي

بِالْحَبِّ أَهْبَدُ خَالِقِي وَعِبَادِي

عَمَلٌ كَرِيمٌ لِلْهَلْدِ مَسْجِدِ

وَلَكُلِّ قَلْبٍ خَالِقٍ مَعْرُوفٍ

وَلِي الْقَلْبِ لَمْ يَكُنْ مَعْرُوفٍ

أَمْسِي الزَّمَانُ لَمْ يَكُنْ يَدِي

لَمْ يَكُنْ يَدِي لَمْ يَكُنْ يَدِي

هَكَذَا يَدِي وَيَدِي جَدِّ الطَّحَا

لَمْ يَكُنْ يَدِي، وَالْمَسِي وَالْمَسِي

أَوْ مِمَّا لَمْ يَكُنْ يَدِي أَوْ أَمْسِي

هَكَذَا يَدِي مِمَّا لَمْ يَكُنْ يَدِي

وَمَنْ لَّيْسَ مِنَ الْبِغَاةِ مُرَضًى

وَمَنْ لَّيْسَ مِنَ الْبِغَاةِ مُرَضًى

مَنْ لَّيْسَ مِنَ الْبِغَاةِ مُرَضًى

وَمَنْ لَّيْسَ مِنَ الْبِغَاةِ مُرَضًى

الْحَكْمُ لَكُمْ وَمَنْ لَّيْسَ مِنَ الْبِغَاةِ مُرَضًى

لَا يَدْرِي أَلَمْ يَكُنْ لَكُمْ جُزْءٌ

أَمْ رَأَيْتُمْ لَكُمْ لَمْ يَكُنْ لَكُمْ جُزْءٌ

وَلَقَدْ لَكُمْ لَمْ يَكُنْ لَكُمْ جُزْءٌ

لَكُمْ لَمْ يَكُنْ لَكُمْ جُزْءٌ

وَلَقَدْ لَكُمْ لَمْ يَكُنْ لَكُمْ جُزْءٌ

لَكُمْ لَمْ يَكُنْ لَكُمْ جُزْءٌ

لَكُمْ لَمْ يَكُنْ لَكُمْ جُزْءٌ

لَكُمْ لَمْ يَكُنْ لَكُمْ جُزْءٌ

لَكُمْ لَمْ يَكُنْ لَكُمْ جُزْءٌ

فَمَنْ دَعَاكَ مَعَهُ مَعْمِي إِنَّهُ دُونَ

كَلَامِكَ يَا فِي الْوَالِدَيْنِ كَذَاب

فَمَنْ دَعَاكَ مَعَهُ مَعْمِي إِنَّهُ دُونَ

وَمَنْ دَعَاكَ مَعَهُ مَعْمِي إِنَّهُ دُونَ

فَمَنْ دَعَاكَ مَعَهُ مَعْمِي إِنَّهُ دُونَ

وَمَنْ دَعَاكَ مَعَهُ مَعْمِي إِنَّهُ دُونَ

فَمَنْ دَعَاكَ مَعَهُ مَعْمِي إِنَّهُ دُونَ

وَمَنْ دَعَاكَ مَعَهُ مَعْمِي إِنَّهُ دُونَ

الشعر..

قصائد..

□ علي جمعة الكعوب*

من وحي أمي

(1)

أمي
 أممٌ من العيونِ
 لأنها من دونِ رقتها
 دولتُ من حديثِ

 أمي
 ككفِّه البحرِ
 هل للبحرِ دفءٌ
 دونِ أمي
 حين يثمرُ الجليدُ

 لا الشمسُ
 بل أمي
 تروى كواكبٌ من حولها
 وتَهْلُـ

أمي
 ويكفي لي أزيد
 لأنها عندي
 أممٌ من الوريدِ

 أمي السماءُ
 بكلِّ زرقاتها
 بكلِّ نجومها
 والبحرُ أمي
 حين يندأُ ثورةً
 ويعودُ لثنيةً
 لهدأ من جديدِ

(2)

أما .. ماذا أقول؟
والشمز طفلٌ خجولٌ
مائل الحنازَلُ قلوباً
ولم تطلُعْ العقولُ
لولا لَو صبري شتاتٌ
وعالي .. مجهولٌ

فلا ربيعٌ وخسبٌ
ولا غدٌ مأمولٌ
لوجسٍ يلكو الرربةُ أسي
ويلا التحديثِ الرسولُ

يا فتنةً من حناني
منصبٌ إليها الوصولُ
حطَّ القمقامُ عليها
فما أواني مطولُ

وابنِ القلبِ حياً
وما تفتني الحقولُ
أما من مكنتُ طفلاً
على الأحصافِ أجولُ

وما يزالُ يسمعي
ككلامك المسمولُ

حين الشمس

يحجبُ نورهاً أفقٌ بعيدٌ

.....

أسي

المرابيا والمحكماتيا

والحكومات التي دولتها

منذ الطفولة

هذه نهر حناها

المستد

من شفت الوليد

إلى الحفيد

.....

أسي

على القصص ضحكاتها

تعمد بهامة

وعلى ايتسانتها تشيد

.....

وإذا بكنت أسي

تثور بحور أشماري

ويهجوني القصيد

.....

أسي

ويكفي لن أزيد

إذا جفاني منامٌ	يروى حكاية عشقٍ
وخاصتك الحلوى	لها بقلبي أصولُ
فلتعاظم حديثُ	أمانه هممك عطرُ
وللمهام طولُ	بنسمة مفعولُ
أنت الربيعُ بمصري	تستألف منه بحرُ
شما عساي ألو؟	أريجها وسورُ
وقد نعمت بدش	من زهرة لسواها
قد باركتك الفصولُ	مضمخ منقولُ
وللمشيمة حبلُ	أدعو لعمرك أامي
بمهجتي موصولُ	والصبرُ حباً بطولُ



الشاعر

عندما	أتملى
يقتلني المحقُ	شهقة الروح
أواري بالتصائدُ	ودمماً
لثبت الأزمانُ	موسمته لجة الشوقِ
بـ روحـيـ	وغلته التوسلُ
ببوح الدُم	أتملى
لشعر بأسراري	حاجز الوقتِ
ويحظى	إذا سلت سيوفُ الجهـرِ
مصرفُ القلبِ	أق همدتي الخوفُ
بأشواقِي	واردقتي المسكند
ولا اجني القولدُ	

عصبي الشعر

كفي أذل أسيرها..

وظننت

عصبي البحر.

وامتنعتُ جملاً..

راودتني

ثم كفتُ كفي فزودَ صيادتي

وامتنعتني ..

لمت أوزانها عن حصني

روحي ...

خلقتني عارياً

إلا من الأمل الجروح -

لصافرتُ نفسي إليّ

كفانتي

ملك أُمّحُ بملكو -

وتباعدت

نمفتُ خلايا الروح

واقتطعتُ

صروحَ جنائزي ..

وظننتُ

عصبي البحر

في عجالاتِ ظلي

بعد حبرٍ دلمَ زنبقتني

من عمر الهوى ...

كسرتُ

قواعدَ مهجتي-

خرجتُ على الفاموس

وارتكبتُ

لفاتٍ لستُ أفهمها...

رمتني

في غياهبِ حسرتي

ولو هممتني

زهرَ حشقي

لا يثنى لهُ قصيدٌ ...

أجبتُ ناري

ودارتُ حولَ نفسي

 الشعر..

أسئلة الجريدة..

 □ فادية غبور

وهي تترقب من جراح المبرير

إلى البلاد .. مكانها سوى النفاضة تستقي

من المصور الخالية.

وطن هناك .. فرق هنا .. فرق هناك

فرق ترقب نازها ورماعا

وتتلاقوا.. هذا يبيع ردا

وهناك يبعث ورجة وقصيد

كانت تحاول أن تكون..

لكنها لم تستطع ..

فالقاصون على الرصيف تصافوا..

ودوا حكايات الشمال..

لم تذكر الكلمات .. لم تترك القصيدة

لم ترمي في الصبغات الدهشة نازها..

لكنها همست لأوراق التلويح بالخطر

ريحا

ومضت لصوخ حكاية من دم

معلت على الورق المسافر بين الحنية والخرى..

واستغاثت من ركام همومها..

وطن هنا .. مطر هناك..

حكاية لصبة الشقيق بها زماناً

أشمل الليزر في الوطن السلام

ولم يكن إلا دغناً

بالرغم من تلج الحكاية من دملها

يمزّق الأوطانَ والإنسانَ والشجرَ الجميلَ

ويعصّهم-

وشحكة الطفلِ الصغيرِ

قرأ الحكايةَ على الجدوب

ولا يمي-أنّ التي حملته على أحشائها

ويعصّهم ختم الحكايةَ على سريري بارز

لما يمدّ -

ومضى إلى أوجاعه متسائلاً.

ما زال يمشي همزاً.

- من باع أحلامَ الصفا إلى الذين تملّخوا-

ما زال يحلم بالولادات الجديدة

وتلّخوا

هل ثمّ من يروي الحكايةَ على قسيدها؟

ويكوا دماءَ قلوبنا وميوزنا-

لو- ينثر الأوجاعَ والحبرَ للمعتق

وتلّخوا- وتلّخوا-

هولاً استلّز الجريد.

ككلّ له نورٌ من الأوراقِ والضميرِ الرخيمِ

لا يعرف الوقت المناهب

□ محمد الحسي *

والقلب يسترق الحنين إلى شلون جسد في
ككل أنحاء السماء

وتكاد عريدة المسكاري تخسف الأرض
التي تكفّت على كتف الشتاء

ويواصل للتعبسرون الساقطون المارقون
جنونهم

والجهل يملئ ما يشاء

من أين يدخل في الهواء ؟

من أي هجر لون تلك الأوجه المبتاه يا قمر
الشتاء ؟

لا يعرف الوقت التلصص للتمتع بالعمون
للمسكرة

أو للتسائر خلقه قل في الخيال من المسهام
القادرة

لا يعرف الوقت التلصص للدخول إلى القلب
هو في حلال ذنبه الذي يبدأ في الزمان
لثقل أرض تخومو

ويكون أبعد ما يكون إذا انقلب

مطر الزهور اللامبات بحضن أضواء الذي

أوراق أشجار الدروب بكل حقل جامع

ومن المساحات التي في الأفق تقرأ حلمها

هيهات بعجبه المحب

متسلحاً بنجومه يعضي إلى أقصى النحال

ولا يعود إذا ذهب

من أين يدخل في الهواء ؟

تلك الدروب مريضة

قد قال يوماً في مضارب أهلها : هذي للمسوخ
جميلة ١ .

فرزوا إليهم مكانهم في حدة - ورزنا إليهم في
شموخ ١

لَهَبٌ وَ شِهْمٌ مِنْ صَوْدٍ

وغصون أشجار الحرارة مثقلت بالثمر

ونديه شيء آخر

الليل

للنهر السني

لثمة الجبل الأشم

لمصغرة في منحدر

لتوافل الزمن التي في اليد لتقل خطوها

فوق الرمال النائمات

إلى حكايات آخر

البرق ينحدر خطوه عبر الموائم باحثاً عن أي

كفتي من أساليب بعيدة

عن أي ظل بعثرت ألوثة الأهوال في السرج

المنيدة

عن وجه حشاش الذي

ككاشعش يشرق من مدى الأسرار في أفق

التصعيد

أو للقبول بما تبقى من حطام الانكسرة

يتداولون على رمال حقلها

عكي يحرقوا ما قد تبقى من حقول الضوء

من صور المنار

ها هم بكل جنونهم يتزاحمون لتطغ أوردة

السنابل

وعلى جمالي من مقونة جهلهم

يتقدمون من المدارس شامرين سيوفهم ..

ماذا بهم إذا الهجوم تالتت في الليل أو سكت

الظلام ؟

هذي الصحاري الطافسات بكل حدة

رمالها عن أي غدي لا تلتام

لا يعرف الوقت المناسب لا يتكلم قصيدة في

مدح أبناء الحرام

هوما يلتمون للمسوخ من الغزابل

من موالخير الصلابة

من حواكير الظلام

من كل طلبة منكرات المسنة

وعلى المصاير الجميلة يلتفتون جميعها مثل

الكتلاب الشاردة

لا يعرف الوقت المناسب للتقاء على المسوخ

البرق يذكركم خطوة في كل أنحاء الموائم
وهراء في أعلى فضاء الليل يبعث عن -
سلاسله

كفي يخرج الأرض التي احترقت هناك من
الدخان

لا يعرف الوقت المناسب للتأني بالمواسم
تعلو مبانيها الحديثة بين مليات المصانع
وإذا تقطعت عمامة سقطت مسوح لا تُعد
إذا تقطعت عمامة سقطت فروج لا تُرد
إذا تقطعت عمامة سقطت شياملين الجرائم

لا يعرف الوقت المناسب للنساء أين ذاك،
الأفق أضفى ؟

و ليمسح الوجه الذي يزداد كالأيام قبحا
سلاسل متفتحة بين الموم في بحر النظم
للملوك في كل الجهات
يسير حول نهبه حيداً - ويستعد في برائن أنو
متشراً يلصق الذين يصنرون نفاقهم مثل
المضائق

هات الألوان لكفي بحبة حبيبة أو كفي يبر
بنخل أو يلتقي في الحلم بالكلمات فوقه
وتظلمه على أسرارها

تتمر الأيام أيضاً قرية في كل زاوية وشارع
تتمر الكلمات والنظرات بين كنيمو كهوي
وجامع

أو يرتدي شيئاً يناسب مسحة أو يرتدي من
أي دهم ساحل
هات الألوان

وهناك .. منذ تقطع الأشياء في أحلامه مثل
القصور الرائحة

كفي يرتقي درج للراية والكفن من أي أن
هات الألوان

في شابة الكلمات يبعث عن نجوم ضائعة
ويقل مثل هراش في ولحة الزمن الحميم

كفي يشهد القصور الجميل يقل في شهب
البيان

في اليوم عاماً كاملاً في دار زينة يقيم
ويرى السماء قريبة ويرى الكواكب في

كفي يلتقي بالكوكب في حقل على طرف
الزمان

حديقة جاري
ويرى الموائم في المديح

ماذا وراكم يا كبرى ؟ ماذا وراكم يا مرانيا ؟
 من أي حقير قاجر تتخرج الأيلام مثل الصنفر
 من جهل الخطايا ؟
 لا يهتد الوقت المناسب للمزاح مع لانايا
 ذكرى
 ونور في الفوار
 حفيد ثوب قصيد شقراء من أحلى الصبايا
 ولقال - لو لم يذهب الطوفان بالكلمات - ما
 يكتفي لأسراب الحمام
 من أين يأتي بالكلام ؟
 من أين يأتي بالسلم ؟
 هل روحه تلك التي كانت هناك في
 الظلام ؟
 ما عاد يذكرك مكن .. مكن .. بين الحطام
 أضاعها ؟
 ومضى مكتوب فارغ عبر الشوارع ..
 لم يحسن برغب في البحث عنها
 لم يحسن برغب في تم القواس الغمام
 في لمي ولعة نسمو
 في فهم ما تروي الجراح
 من قارب الجسد الفريق بعينه يمشي يمشو في
 المدى

1 من الأساطير اليونانية : أرياديس عازف غاري عويب
 بعد بالحنه قصصه الأوت من ظلمات العالم السفلي
 لذي هو عالم الموتى

حيث البهاء محصن

والبؤد يتمه انتحاح ...

والأرض - يا لالرض - في الفلوات تقنحها
الرياح

ميهات تعرف : ذلك المجتر من دمها جهاد ام
نكحاح

ما عاد يبحث عن ضياء

ما عاد يبحث عن نور - ما عاد يبحث عن
ضياء

عن لوزفوس¹ لبحث الموتى من الظلمات
بالأشباح

عن روح تجبه من الأشباح

عن وردة يهتد نلما بهرش السنموان

عن أي شيء في زوايا حكمة التسيان

مشلوح على ومل الأمانتي

ما عاد يبحث ضلماً ؟

هنا - يمشي - من المدى

هنا - يمشي - من التفتق

عن قَلَّ منبلة	تخفت ككاسيل إنجلز لهم
وأخذه	وتعرق التاريخ مثل جريدته متعلت بحكف
وعلى	الماصة
وعلى	وتنزلت أرض المنا الأزلي
ها هم بكل جنونهم	من ككل الوحوش الزاحمة
يتدفقون بكل أنواع الحراب وكل أنواع	هو ليس إلا شعة من أي ظل ضائع
البنادق	لا شيء يسكن وجهه خير الصدى
لا يعرف الوقت المناسب للتفني بالذي قد	لا شيء يعرجله خير الوجوه النلافة
أنجز المأمورين	غير السماء على الثرى لا قلعة النور المنهمة
على بقية ما تبقى من مراب وجودهم	ويواصل المتحجرون المساقطون المسارقون
والراكضون إلى الحرائق	جنونهم
حكرى لمين مدوهم	لا دائرة الزمن . الضهيرة
والصاعدون إلى الشانق	لا يعرف الوقت المناسب للحديث عن
والماحتون سنوهم ونحوهم وهوونهم	التطارات السريعة
حكرى لمين مدوهم	لا يعرف الوقت المناسب للسؤال من الذين
لا يعرف الوقت المناسب للتفني بالذي قد	وجودهم ضد الطبيعة
أنجز المأمورين	أو للظروح مهاجراً لا هذه الأرض الوسيمة

سورة الغضب

✽ محمد إبراهيم حمدان ✽

أشعل جراحك.. والرا سورة الغضب
أشعل جراحك إجهلاً ومهجة
تملو الهلابة في محراب عزله
إن جامدوك على إطفاء جذوته
فذلك بدعة من هادوا ومن عرّوا
على التفلق بسوق العرش والمطلب
ككل النجوم موت.. والجرح لم يغير
فالجرح وحى دم أسرى بالك نهى
ويستقيل الرقى الفراء في الأدب
لا تجهز.. فما في الأمر من صعب
على التفلق بسوق العرش والمطلب

من أين أبدأ باسم الشعر استلني
صلاً أقول إذا ما ضلّ بي وطن
يماقر الجهل مفتوناً على ثغري
أركانها الخمس من الضلال وأوتى
أغضت على هديما الداجي.. ولا دما
تزلّ البقي.. واغتيال النبوغ غبي
وقد سلّمت من الأعداء والخطب
تلهو به السريح بين الجمر واللهب
لم يقرّ عارضها الخداع من سبب
تسري كعبا المسنّ في الأرواح والعصب
تزلّ البقي.. واغتيال النبوغ غبي

والمسبح مستبقي والمعبهات دمي
وهل على الحكيم الموصوم من حرج
والمسهب من خشب والخهل من قصب



يا أمة مزقت وتقتى السماء غوى
ورابت صهوة الإبداع في لغتي
وألقأت بارقات الجسد باللمب
وانكسرت آية الإنسان في نسبي
حتى شدوت غريباً في منزلها
مضيقاً بين أشكالي وأورثي
لا الأرض أمي.. ولا المجد الطيد أبي
حتى لميت.. ومل الدهر من تصبي
أسفل الضناد من نومي مواسمها
فارتج في خلد التاريخ رجح صدى
من صرخة الكلد "والطروى" يهتف بي
هذي لللايين ليست أمة العرب



حكم راود الشام عرباً وعاربة
عن سورة المجد.. عن أسرار قلعة
من أسمة لتبدع الخلاق واللقب:
عن آية الهد بين النطل والرطب
والشامدان جراح الأرض واللقب
حتى السماء.. وغير الله لم تهب
يا غصبة الشام والأقدار لحاضمة
والويل من لعنة الأقدار والغضب



يا شهيد الجرح في روعي وفي جسدي	يا من سموت على القنات والرتب
الضل جراحك في الدارين منقلباً	أكبرم بجرحك من داري ومنقلب
يغنو الضحايا على أعتابه شمساً	وتنهني بارقات الشمس والشهب
مجد الشهادة.. والآيات محكمة	أن الشهود إذا ما شاب لم ينسب
بالي كما الضوع في نيران عابثو	بالي كما الضوء بين الصين والهدب
لا ترحل الشمس.. بل ذعن الفهاب - متى	شامت تعود من الإمبراء والمهيب
جلّ الشهيد لدى باريه منزلة	وجلّ ما ملكت يده من أرب
ثبت يد الفدر والأحقاد يا وطني	وتب من باع مجدّ النور بالوقب
لا تحسبوا الكفر أوزاراً وممصة	لا المنر ضائق ولا الأوزار من أدبي
لي الخ مني ومن في كفرت بهن	تبت يداه من الأهراب والمرب

الشعر..

احفـال معـرـجـي

□ محمد المهدي

عَمَّا هَهِلْ مَوْفَ أَرْفَعُ شَارَةَ الْبَدَمِ الْبَهْلِيَّةُ

لَا حَتَّالِ الرُّوحَ فِي يَوْمِ الْمَسَارِجِ

أَحْتَقِي بِمَدَى الزَّمَانِ عَلَى الْأَصْلَحِ هَامِنَا

وَأَهْمُ مِنْ تِلْكَ الْمَالِكَةِ شَمْعَةُ أَرْدُو إِلَهَا

مَلِكَمَا تَعْتَدُ مَعْرُ الشَّمْسِ مِنْ خَلْفِ السَّحَابِ

هَهْنَاكَ عِنْدَ دَوَالِجِ الْحُسَى وَهَوْنِ جَمْرُوحِ مِثْمَاءِ الْمَنْصَرِّ

تَجْلِسُ الْأَمَاتُ مِنْ زَمَنِ يَمُرُّ عَلَى الْوُجُوحِ هَوْنَا

وَهَنَّاكَ قَرِيبِي مَكَّاسِي الْأُخْرَى الَّتِي انْتَهَرَتْ

عَبُورَ التَّطَوُّرِ إِلَى أَسْوَاقِنَا دَحْوِ الْإِبَارِ

عَمَّا هَهِلْ مَوْفَ أَرْفَعُ سَشْفَ سَلَوِي

لَا مَرْجَ بِالْمَدَى... مَكَّيْنِ لَوْ تَضَى

إن يصرّ الهكسوس أرضَ المعزِّ في "بصرى"

وينأى من عيونى سهلها وهشاشها

ورواحُ الأوقاتِ في سهلِ حورانِ الجميلِ

مما هليل سوفَ اصرخُ للنهاي

بكلِّ ما أوتيت من وجعِ الحضورِ

وبريدِ هوى الذنوبِ

ما تملُك في الحجازِ من صدى هبورِ في المعلى

للسافرِ للجلوبِ • إلى الأصابعِ حينَ لتقشُ

وجنما هوى للمزجِ

حينَ يمجلُ شاعرٌ أن يحضنَ الأهواسَ في مراتبها

ويصوّزُ الأكوانَ في ذلكَ النهجِ

ككائناتٍ مسارحِ دولةِ الرومانِ لمحت من جديرِ صندنا

فيطيرُ في أرجالها طيرٌ من الفينيقي

يرسمُ في هواءِ الوقتِ ما قالتهُ أنثى للمكبانِ

وما تزيحُ هوى أسماؤِ الحياةِ

فصوتُ هبورِ الأعالي يوقظُ للنسِ

ويتركُ في السماءِ نخبها هوى الحجازِ

عند أبواب المنابر ما تعالي من رياح
الصوت في أرواحنا قرب المبرج إلى السهل

كنا نوا هنا وكنت أجلس على مرآة تتلخ لونها
لأشبه من أصواتهم لون الحياة
منوفاً أنواع الزهور ورحلة الإلهي هنا
كنا تصورها دروب التمتع في قمصانها
وتعلم القلاب أسرار الجمالي

كنا نواهد مسرح البصري للمشي للقاء
تزيها أسطورة المشق للقيم بروحنا
ويقلنا جسد المحيط وزهرة القوز
الحكمتها من نواهد أملت لغة المصوري
هستق الوجد المتلخ في الأسلي فوقنا
دحو الكلام

وعلى نواهد مسرح الهمري
تضام الروح في عويلها فتجي ملققة

إلى مشولرها وكسائها سحرُ التكوّن

يُنثى في سحرٍ ولثم أحوارُ المدينة

موتها عند الملاحم

وهناك في درج الزهوي على مرافق وقتنا

تتأى بنا الأوقات على دحمي بضمائها

هوى النجوم حسنٌ إن العمرَ يسبحُ عامدا

فهضاء في أصولنا عشقُ الحمام

كهم من زمانٍ كنتُ أنتظرُ البشارة

كفي أرى فيها حيونَ الأصدفام

فضاءَ أحلامِ السماء يزفنا سرّاً فسرّاً

نحو حاصمِ الجنوب

ومن تصارع في مسارحها

أوقت من ذوي المضلات

كفي يرموا سهامَ القتلِ مراحلة على أجسادهم

ثم ارتكبت يوماً قهابة المير الكهنوت

حتى سارت الأهلئ لروحن نحو منبرها

وملئنا الأمانى - لا ضياء لموسى

كم من زمان كان يحملنا لوقت روحنا

هوى الدارج ، نمنع الأمان

أطلق التجلي عشقنا ، وترمى المكسور من أصواتنا

هكنا لا مبدد الهندوس تسبح لا ضياء النهر

ممنع لدى ، هكنا صوت لهرور السماء

وراءنا على الهبوط ، حرير راحة الورود

كلمة من طريق الزمان

هكنا ما زلت أسمع همنهم هوى الحجارة

يومئذ ويرفعون إلى الماني لا انتصار

الروح من جمالها

كم من زمان مؤكلاً نرفع الخلاصة

للزمان لا أعمالهم وجودهم يحيى إلى

روح الرخام ، انصبروا هوى الحجارة

هوى تجتاح لسماء الهلاك وعمتها

لكن ههنا من عيون القن من دورات " بابل "

ما يهمل مبرة الأزمان ألقا

لتعني في النشيد إلى غموضي يحتويها
 عند الكلام للزوج ، لولة الرومان في بصرى
 فربما هوها لفق النشيد على ضياء حبالها

واليوم يرسل في دمي صوت التكاه
 فكأنني في عالم الصبراء يرمنها سراب الوقت اشتكاً
 يزر دور الأوقات ، يعطيها خلال الموت
 مثلاً التوهم والخراب

فأصير عند هولجسي مثل الموحذ
 تشوب الأتقان في جرحي وتمسكن صورة
 حكماً بها نسمو إلى ألق الطفولة والندى
 نصطاد أحلام الحملان مثلاً تعني
 زهور النور في خد الصبية
 تعني للزفة من ألق ترغفة الضمير دويها
 وضمك الأرض الجمولة رغبة الإنتقاد
 في مشوار نحو الإنجاز

لأصير غصلاً في هواء يابسي

يرمي إلى هذي للداثين زمرة الدنسى

فيلب الواسع في اسمائنا عند المبراب

لأصبح ثانية : أصني للرهاة لما اتقى

من حقول القمح في تلك الأمان

لمل ذاكرة تضيء دروعنا

فتميز دعو فضائنا الموهود

تتهنن دورة الأسماء ثانية على ألقى الكتاب ...



هاجس.. إلى سورين

□ د. إيم الخطيب

تخافت عليّ زمان الصبحي

سراباً تبتلي

فأمن في البرق.. من صحوي

من مسومات المساء

تحارين في

أنا هاجس،

نظني بروحك دهرأ

وحرك وحارت رؤاك

إتلك أسافر غير المسافر

هتزل الزمن.

أحاور ألف شراع . فياس

ومديحي أوغلت في المسير

وهم ينادع زقزقات الصباح

هاكسر من مصمي هيرد الزمن

وأمرق من هاتيات الرياح. خطاما

ومسألة الليل، فما قل

تحاول أن تستر من الشمس.

بهش رؤاك.

ولهمزة-

تعالى-

وغامت أمامي كل الدروب -

فكنت مدراج أضاء بروحي،

أها زمتي المستباح،

واشتد شعوري،

ولحناً غريباً،

عذاباتها يمشى همي،

على ناصية الليل يمشو،

ولنت سؤال

ينادي- فأصمت

تردد في دهوراً

أنادي- فيهربة

ألا من يشارخ تلك الفان؟

تعالى-

شكلي موهب،

فكمن زرعنا الضياء موهباً

وروحى انفتحت الجراج.

وتها موهباً

وعينا موهباً

يسامرنا قمر مستباح.

طائفة العدا

□ يحيى يحيى الدين

على شرفة الراحات

أفتر.. كم سافر مالي

والذي للتفطرس والأمنيات

إذا نسي المصبح أعياه

وجلى ذمراً من ضلوعي

وبتاً بلا نسمات

انظر إذا سكن القلب

بين فرامجن

لا وقت لي

لأشيد على نعمتين

حدثني للملحقات

واكمل ما سجل النضج

أفتر عنوان حزني

ولا باب مكى تدخل الذكريات

فأحمسي بدوارح أخرى

لأمشي وتمشي الاميرات

عند الفارق

تبت الفارق يوماً قصود

فاستبدل الوهم والوهم

والأفنيات

تلمسني المدين الملاقات

من الحلم

أحلاميها

فإنام كطلح كسول

نهباً تساقط بين الجحيم

موتاً تمرى

على هامش الظلمات

ولا مقلب لي

لأنهر فضيل الشفاف

على خفتين

وأصبح عن خلل

في الرضايو

ومن جندل في العكائيو

ومن قلق في السمات

المتر عنوان حزني

فكرسم خيلاً

على حائط الشمر

ككل مساء

وأترك همزة وصل

ترتب أسماء حبري

وصبري

وتنحو لسرح بلا مفردات

ويكفل مساء

مستكتب مممتي

هوالم لا خوف فيها

ونرجس للماشقين وأضياء للقهيرات

أفهر مقفى الروح

هكسكتي

وصلاذ الصيام بأفندي

لأعيد إذا ما استطلعت

فضاخمة موتي

نشيداً على خفتي الحياة .

ت أول - 2014

جهلة السبعين

□ طاهر سعيد عتيق

-1-

صبيح شمرد وشربيه ترك هوديه تائق بستوته الحمريه ومن تحت السروال الأبيض اتجه نحو المرأة تكعد من ريشه عتقه الرمديه فتذر أشده البروح وتذهب في قراره بمسها "لماذا لسيد يفذر حريشه اتى ربيعه الأخضر على هذا النحو الفخري؟؟ لقد مر بمراحل غمريه بذر فيها ان مزاج الرجل يتغير الا انه لم يتحضر لحقيقته ذات يوم" ول تراحمته عليه تاويلاتها واجهها

"لا تذهبي بعيداً يا عزيزتي هاهنا سأحتجب عن الأنظر في المزرعة ليس بيبي ومخيملي، سوى بعيني وهذه المرأة سوف تحور من عقدة العمر ولو اتى حين، راقب ذاتي بما تعكسه بصورة في داخلي وتضمنه

لا لا ابه جهلة السبعين لكن من تقدم بفعلك يا نور عيوني؟؟ ضحكك ضحكك معاجه وقار ولو ي سيدتي وهل في عالم النساء من هي الأهل منك؟؟
نقد رتصيتك بهم وحسبي عاصم" ترى سعادة الديب وناب الى حبيبي هاهنا الذي دهك يا حبة قلبتي؟؟

جمل من نمسه وبم تكس يعكس به، بت فاقد الحجة مماثل بقوله انه الانحدار لشديد بانعم، ثم فكر تخمب له جيداً فاستقبت على نمسي ورجت دراييل يعصوان بشباب، واصفاً العري العمري جسد، كفي يتجلى في المشاهدان على حقيقتيهما

فضمنه بشيء من العطف حتى لو كان هذا صحيحاً، وتملكك الشعور ذاته، فكيف ستظن الى هذه المشربه، وب تعلم من يحدثه شيعس الوهم في المنس المترددة؟؟

تصبر، وريب لأم نفسه على ما فعل، وما أبطل، فحاول ان يتهرب، سيككون صمعي الأول والأخير، وإلى أن مرول معمله، فها أنا أشعل نفسي في البستان، هل هذا ما يرميلك؟؟

حاولت أن تحذف من التفلات ضحككتها وهي تسأله المقيم فكيف رجب بمسند واب تميميل
مزم المز ٩٩٩ صمعة حري، بلقده عدد المزم على حده الأيسر حول ن يرفثه مضممه فتدل
أيده السهولة تعلم الثقة فيما ونحو في هذا المزم المتقدم؟

لقد شكت بامرء دون ن يري وعن غير قصد، وهو الذي يدفع به دوف للشبيب
حتى في شعوره، شعرت بشيء من حرة صممر احمو وجهه، اتجهت نحو حوص الأهران
مريد أن يتخلف ورء حورية، لحظه كفتدب يريد بمصيح حنكاد ولك مسر بشريها
ستشعرت بقوه كدمة غير ضيعيه، حملتها تسميد آفبه عده، وتخلط وردة لم يكتمل
تمتجه، رفعتها بوجهه، قالت بحرم

سأبقى على حقيقتي رهرة هواج، تزين ممدرك واب تشتم عتفرف ككما ككب اردد
على مساملك دوماً.

احتلج الورد ووزعه في عروة شرته الحموية لاحظه بملامته وهو يشور ساعير
ستري ن اللون الاحمر، سبك الورد فيها، هريفت لم يجعله يدبر، وكفلت قبل ارداد
ارهراراً

-2-

بقيت هي متعصمه عند حواص الورد، اردي هو ليس العمل ذهب يواسي شجاره،
يقلم عربشتي لعب من نوع السلطاني واليهي جسم، هي صممر انقرب من المطفه
مدحول نوع حديد مثل المومسي والحلواني مؤثر انجفله عليها، بك لب من ملم
نكبي، وشكل يهرهما من سائر الأنواع الأخرى.

كان حسر الر من الأم فيفه بكتشف عن معلف شعره، حيث ظهر حد بده القرية
يدخل حرم البستان، فاسرع وحس كدمل الر من بطفه قدشي من الموع الذي تستعده
المقومه وعاد ن حيويته مستعبد بالمعدي ليجل الأعصن الأكثر ارتفع، ولك مسر
لصيف على مشربه منه، حول أن يشر من علو الدرجة الثلث من السلم، وكفانه ذلك يدل
على رشقه لم يحزه فيه، حد بده حيله غير ن إحدى الدرجات، قد اجلت عضديه،
فتشرت رحله واحل تواريه فتدخل جرحه مع السلم وهو رمد مستدأ على مرقق
ساعده الأيمن، فاسرع الضيف لتجفته، مولولاً

الله، الله، الله يحميك يا أبا أحمد، إن شاء الله جدت سائلة، ونهب بملصه من هذا
لشرك أن ن وقف على قدميه، يمدد يمه، يصيح الفش والراب عن لبسه، لا عليك ب
قاسم هد بحير، عر ن هذا تم بتمن عس عده الأيمن تتحرك بصعوبة بكر عي
أسنانه، فذهب يتأكد، فتحول تحريكه بهوه، صدرت عن بي حمد صرخه لم ح، ج.

مما دفع بابي قاسم لأن يعلن عن ملامته

سرعين من انتقل هذا المشهد الدرامي الى اجواء مدن من حلف السندره، كان فيها للطبيب عدم يكتب على اخراج مشهده الجديد بطريقه تعجب فيها المشاهد المتقار، وعندما رعدت الصيارة. قال المخرج

كُنْتُ بهشبه من يعمر حجراً فوق حجر، الى ان اكتمل عمدي الياء الصحيح، لينتهي بوزي من لشد الامتاجه الغيويثيه بعد حين من الوقت وقدّم لام حمد بمافقه تعريف لإحدى الملاحظات الأهم في المديه.

-4-

من الأسبوع الثالث ضمن الساعده قد اكتملت من صبور محبب بعد إقامه الجبيرة عه وحيل للروحى ر راده الله وحده في الشاهيه وليست الملتحه الميراثيه، بل التي ما ان وقع نظرها على الحاله حتى التسمم وقابل الطبيب قائم عمر، وأنا سأكسني

كذبت شمعن يمس قد رحت مذكوره هذا الدم، فحجب وتمزجت معش كمل في ساحت تمكيد عديم كذب تدره تأسره بجملة يتروى بوقته المصاحبه يمس أنه في حاله لم، تحدعه الشبويه، فيتوازي حلف شيعوته، كذب حب أن يحشى حصف صباغة

افتتح معلمي المحلي من خلال المؤامره كذب التخصص العديه تتوالى على مسامحه دور صباغة ومعيليه تتوغل بعيداً في عمق كميونه لتتف مملك على رباب لا ضمه له ولا رائحه، فكله يني على مشرف محيطه يشرق عليه البرب الاب وحشة الداخل، كذبت تمسك المصح بقوة، بعد ككل محوله لوصفه في مزاج قلبه وعقله

كانت قصصه الفصحى بذكى بربحه الفري الا من ورقه التوت، كذبت سمعت من هرم تمكيدوه تستقر على قاعدته لتتحلله ترسم لقصص اخرى يتولى سجيها عقل معامر فهل تكن موبغ ابو احمد كذبة مموعه، لتتكون بطلته فيها، هذه لغمره الحسبه 99

سؤال بيتت مرراده سمعت رحلته معه، واروت من فيض اليبوع الذي عجزه صباغ ذلك انيوم 99 لقد سمع بهذه الحكيت من دور اعراضه أو شك فيها فهي حتى لو كانت من مده الحيا، فربها سالت في سواقيه الجافه. ولكن لماذا تأسر بها على هذا النحو من الاعجاب والامعالي 99.

هل كان يعيش من تجربة حب لم يعيشه بعد، يلامسها من الخارج بدون ان يحوس عمروف يرى فيها شبيه كما حول عديم قرر صباغ شعره 99 لقد شاهد نفسه يوم صباغه

في امرة وه هو يرى نفسه في مره شهرزاده على حقيقته همداء بعد ذلك؟؟ هذا السؤال
يركضه نفسه، بعد ان التفت له حدثه يده في اليوم الذي كان يمشي به. وقد شرقت لعالجه
على النهيه

-5-

كان نكدب الحديث على شدة من الحلاوة والطراوة، يوم ان اجرت وعدف في
لمعالجة من حيروحه هجاء جل المستحق قدّم له مطروف فيه الأجر مع مبلغ أصابع
كعمريون تعرف، كما حاول أن يبرز قسمة له.

تدولب الخلف مزرية فوق رسيه ابيب بجديتي تتفقد جله السعد، تريد ان ترضي
نفسه امم مريضه، ظهرت مدمنه على قدر لم يهددها من قبل لمداهمت ذلك؟؟ هل
لتقول له مزال وسيفي جملتي رهن مشهنتك م نه تحب ان تقول حد جرحتك من اليشم
ولا تتردد في اقتحام عواري عرواني بعيد الشج الى سيد ولربك تقول لم يكن لك بعد
الان إلا الصباية والتعبير؟؟

دست الخلف داخل محفلة الحلبية الأنيقة وقالت كفت الأجدب ممن يمرضوا علي
يدي هاتين - لم تمسأ برسه و صفت صرّت الأكر شدّ وسداه مم كفت عليه من صباغ
ساندود لربك ستكون صدافتي لك على خلاف يعرف من مرضي، ولكن اي هي
الحالة؟؟

مره حري شوش على رادوه، لمداهمت بصداقه معيرة؟؟ م هي الأهداف التي
يحفيها داخل حريمه؟؟ جراهينه مقروءه حس على صوه شمه. شي م مزال عاصم يريد
أن يجلي عليه

كان سداً عديم ككبت سؤالي عن اتحله فتبه الرجل وقب على قدميه تقدم
بحو المطبخ حقت به عو حبت الحاله تصد الشهوة، تدلبا منها الرضوة مع الصراج
و لصينية احرفت نحو الصالون المسبح شوت مهم الشهوة على قدر من التدوق والسورور
بهفت، تريد لوداع حفتها الحاله عند الباب الحارحي قالت بشي من انبطه وهي دورع
نظرها على الزوجي انتما زوجي وانتم

عاد الى الصالون وحده كمن فقد شيئاً عالج عليه حاول ان تصحك، اكتفت
دستمة لطيفه قلب هل كان عليك افعال هذا المشهد الدرامي الحزين لتجرب م يس لك
به نخوة؟؟ كبت زتر عم الدحون عليكم، حملك حراً، همداء حيت وهذا كان محفل
سؤالي لك يوم الصباغ؟؟

طأضاً رسة حب نور قنديله أنهرم 'مهم مشاعود حمر حيويته ومروبه مدعده وضعه
شمر في الموهب الذي 'راده لنفسه ، فشنبطكت عنده خملوط الرؤية ومفتيت ، بقي مشتتاً
قده صعبه لأن يتدرى يف هو سهل عليه معلق وهم حمره على مشجب الحقيقة فقال
إله المقاب على إنم اقترفته ببعض الإزادة

وعند هنيهة هذا اليوم : ليستة ستوتة الحمويه مع السورال الأسير وربعه عبثه
الرمادية ، بوجهته به الى الوراء .. فقلت

تكتبت البدله بدير شوم يوم 'ن دخلت اليه شيليك الرحيم ومانس الآن فال خير
عندما دخل قلبك الرحيم الرحيم ، ينظر الى م بت عليه من قلبه بهيه ، وصفو بشي
ههل حت خرج لشيليك من قاعده مملكتة في نفس ذلك وتلك ذكره بشون الممرضة
حت 'أب روحن رائعي

رحيل...

□ عبد المعين ريتون

ستسافر خيراً (الرحيل والهجرة والسمير كلمات) من ترال تهتر من شرق جدرانها إلى غربه ومن حوبه إلى شماله تبحر الصقلية فكيف به يحمل ثقيلة ذات وقع لم تأنسه وحسدى لوقع يهرول إلى أنتهى سفر

ستسافر وحيداً ابن ستسافر خيراً حرت الأيام التي هصلتها عن موعد السفر فكيف لو به انتظرت موعداً بعيداً امتد كحلت المنين السفر

كأن هيه الحدث الأبرز الذي ضمن على كفل ما سواء من تسميل يوميتها حر ليله لم تم، ولم تدق طعم الاستقرار وبالكفد عليها الأرقق وسوخر العرس هرات به تاحرت عن موعد الطائفة، ورائها تحلق إلى المصاء بعيداً عنها هارتجفت وبهضت مدعورة وعلى هجل تعقدت محمظنها وشبههف وودعت من كفى يحيف به وانطلقت نحو المطار على خوف وظن.

على طول المسافة من المطار لم ترل تردد الدعوات والصلوات والمرحة تسعد به عينيها. وقد كدهستهما على أمل أن تفتحهما بينما تجد نفسها غريبة في بلد بعيد

حين وصلت المطار اندفعت بشغف صوب الطائرة خذت مكعبها وبدأت تلتقط أعضائها لتسبه المروحة بصرح غير مسموق يحتر تكيفها وهي تتصمخ وجود المسافرين معها الوجوه ضلها مألوفة التطلعت على همنها ابتسامات شجية وحدها التي لم يتسم. وهي تدبج بقلاع الطائرة وتمر نظرها من المائدة وقد ارتعب وارتعبه والمائدة تعبر بها سحبه السماء على الأرض ترى سبلها اجتيازها الضمة الشراعية للبحر إلى الضفة الأخرى وفي نفسها مشاعر شتى تتساقط خلال الأجواء.

فلنفت ول ابتدمنها حبر هبملت به الطفرة وقد حصت من حولها وجوه عريضة وفي سمعها ترزده اصوات بلغت كثيره .. سمعت نقباً عميقاً من الهواء الجديد ، وقبل أن يعيده ، رفرت عنه لم يحكمه تخرج من بلعومهم وفي أول حقلونها ، أخذت تذكر حكايات وزعابيات صديق سمير اجيني رافته على مش الرحلة لم نشأ أن نصحك وحيدة ، ويذهب نمش في حقيبتها عن حبة سمك

عندما تفجأت بيده تمتد إليهم بيضعة حيث وقد تناولت واحدة مجدداً من دون أن تمنع من تسال ولم الاعراض وقد تقسم حيث السمك ضل المساه عبر العشاء وحدث سمعها وحيدة لأول مرة . وبدأت تألم عريته وسط وجود عريضة



عندما فكنا يجلس سوية على شاطئ النهر يظل المساء وحده صمعه بديعة نيم يتلأأ الماء في الجرى على وقع جواء بعيدة تمد همساته الحسنة الى الماء من بعيد (كم تری حد الأجواء التي تألم في صفحة الماء) ٩

يسأل ويتن على عيني ارمي بحجر صغير في يده ، و نغمص عينيها فامسه له بالحنين فيه تدعج روحه على صمعه النهر تكتب اسمهم ، ونشده على مسخرة حباب في زاوية لا يصلها أحد الدابن . وعلى هذلك الصخرة ، بدأ بأسرار

فكان يطلب منه ككل مرة تأتي وحيدة ن تتلقد الصخرة وترعاف وعند تلك الصخرة أطلقت مع همساتها له موه السفر الذي يهلق الأفق الآتي.

هناك نيم ديل وراعيه وأشباه يحض يده ولحق ورداء حمراء على أحد دافنوه وعدم اقتراب الأفق البعيد منهم رافقها إلى المظن

وشي يوح لب بكتل يديه حتى صارت ضلوتها تقطعه ومديه في السماء ثم ما يبش أن غابت ، واحتقت من هيمه



فيث عيده مغلقت بالسماء وقت اصقيد ، نيم فكانت هي تتجول بين كلماته التي ديل بها اوراقها ، وتلمس الوردة الحمراء على دافنوه بشعب وهدوء كفي لا يبق ، والأيام لتوليه لني هصيده مع نجر تكلفه في لحظات متسوية ، تذهب ونحي حتى هبملت به الطفرة

المرارة تنقي في حلقه ، ويترايد علمها؟

رسائلها اليه تحت وسدة على سرير يد ، يمس كل من كل ما كتب له ، قد بقي في عرفه
يوم والذئب وضعته واحدة تلو واحدة دور رتقر من كل الرسائل واحدة حتى تكسب
في درج الحراره بين شبه كثيرة حري مصى وقت الحطاب المتبدلة لم يبق من الكلمات
سوى بصعها ، ربما عادت إليها تلملم تلتأوها بين أوراقها ودهانها -

القصص رقيقة عنه لطف حيث العودة الى البحث عن لاعداء قراصها وبصا ورد
دابة ملصقة على دفتر اصطاحيته معها ..

كان يمر على ذات الصفا يحاس - يصحك يصكي - ثم يتبع المسير مع هي قلديها
مطلعت متدثره قليلة لصفه قويه وشميمه لا يزال بصره معلق الى السماء -

ثم لحظت تمر كعند ينتظر من مقدم صفرة ، يتوكل منه وجه مألوف هو ذاته كظم
قاسمه على صفة البهر حبات المسكر ١٩

من سيقسم له ويقتسمه معه

ربما أمضى وقتاً أضيقاً يهت ويشتت عن وجه مألوف

وحبات المسكر

يهم ككانت هي تنقل من بلد إلى آخر

ربما لم يمد يدك كره بعد ربما تدكرته هي حين عادت مرة الى البعد ذاته قبل ان
تغفل معاذرة من جديد ٢٠

و ربما تدكرته ، وهي تلب أوراقه القديمة المدينة بطلعت ووردة



لم يمد برى شيئاً في السماء وقد سمعهم وهشت عن صفرتها موبداً من الوقت 'رسل له
نصبة عبر الأثير اللامتناهي نصبة لم تنزل تتدحرج في كعنه

الجنيات (الرقصات) قصة خيالية محزنة هيتلي ملاكوف

□ ترجمة عياد عبيد

1.

«كم أحب القمر في الحديقة الليلية، يا له من رومانسي ورائع

قالت «أوليا» ذلك على نحو خالم وأغمضت عينيها

حرف عوف بشربة بخوف متحيراً أبداً مستطمة غير معرات حديقته لديها في سلمه
للليل، فهدت الصورة معيبة نوعاً ما

سألها «الاتحافين؟»

صهكت «أوليا» صهكتة رسة - كلاً صعداً بمن علي ن حدة؟

«لا نمسي في ي وهت نميش لقد نوحش الشعب الآن كله وكل شيء يمشي أن
يحدث.

سمعت المعتاء وساروت بعض الوقت وهي تنظر إلى واجهات المحلات، وكهات هذه
بواجهات تنوء تحب حمل كل ما يمشي ن يحضر على التبل من روات مبرليه ومواد عدائية
وملايم، وتدي المرء مومعه معضيباً نظراتهم بوهرة المتجرت المعروضة فيها لكن
صعد، ثم يعد في مقدره ككل عبر سبيل حديثاً أن يسمح لتفتمه بالزور بهذه السوبرماركتات
الحميلة وبالصبح جيداً..

ثم يضعب الصبر هوف - وما الممتع في الحديقته ليلاً؟ الحفافيش؟

«حبت، أوليا» على نحو غير محدد ومن غير ن ينظر إليه - الحفافيش ايضاً لضعب
ليست وحدها

كان قد مصرى عليهم اكثر من سب مخزن وهم يتروهن في المدينة فتناولوا المتلجبات
وحدث عن كل شيء في الحب شعر خوف وهو الى حذب هدد الفتاة الودودة والعريضة بعض
لشيء بالارتباك الشديد ولم يستطع ان يفهم على الاطلاق ما الذي يجري في نفسه في حقيقة
الامر وما استوحشه مدفة فكنس مرأ وحيداً وهو ان وليد اسسمة جيدة وذات ضئيفة مهدبه
ومتربة عنى الحكتب الحيدة والمغنية سلتشعر العظيمة والبررة وكل ما هو رائع ما هو فكنس
ينظر الى مثل هذا الأدب يخشع اربيب وحس يستهزاء ممضلاً الحكتب العملية والضرورية
للحياة اليومية لمدري ان هذه المؤلعات الزوم، سبيه ككلها، مكتوبة من وجهة الى غير
لنقدر على ان يصوروا هداً وعلى ان يصل الى تسبح تضيى في الحيد الواعية وفي العمل
هليتر انبياء الشعريون والمحبون للحدث عم هو سم هذا الأدب الأبيض، اذ ليس لديهم ما
يفعلونه اكثر من ذلك.

« إذا كنت لا تريدني التكلم فلن أرعل

تكلمك وليد يسره جاده وهي تنظر اليه بلحاح - حسباً ساخكفي لك لكن عليك ان
تعدني بأنك لن تصعلك
- أعدك.

سبل خوف عيبه كفي لا يفصح نفسه واستعد لسبع هراء روميسي آخر من انفاة
وهو يكاد لا يقوى على فكيت ابتسامة المغرورية.

ما الذي استكرته هذه المرأة في لحيلاتها وعزاة صوارها الحكم ماضي بالمل

سأنته «أولها» فجأة - هل تصدق الحفكيات؟

- ما معنى؟

- بعض - ان ليس ما في الحفكيات ككله بعض اختلاق

فكنس قد بد بعض ما الذي ترمي اليه

- ككلا لا صدق فمدا بعدة - هور هور - ان يحريه في تمثيليتها مستمتة في راحله بان
دور الحيس الحكيم الذي يوقع مسبقاً ككل حمله سيتولف من يحدث إليه قد وقع من
بصبيه

«إذا كانت تشعر يمثل هذه الرعية في الاحتلاق فلتتفضل! سوف نطهر يظهر اليسوف
السادج الذي تتفتح عيبه على العالم من حوله»...

إممي لو تعلم لم كن سنف صدق ذلك كله كشرأ المدحرات والأقزام والتسبي
ضئت أنهم ليسوا موجودين في الحقيقة.

منعاً ليسوا موجودين إنهم ليسوا سوى شعبيات من الحكيمات احتلتهم الناس حين
كانت الطبيعة غير مدروسة إلا قليلاً

استمعت «أوليا» ابتسامة غامضة - لم تكن الحال ليست كذلك!

صوّر على وجهه الدهشة... ما الذي تريدون قوله بذلك؟

- زيد ن أقول إنهم موجودون الجيت على الأقل موجودات فعلاً - وهي حقيقت تسمى

همهم هوف، بسفرة - تأكيد جوي.

تكملة المدة صوت حذب - لند ريتن

- من ريتن؟

- الجيتات، ومن غيرهم؟

- وين ريتن؟ - بشر هوف الى وليد بته مصولاً ن يحدد إن كانت تخرج أم أنها

بدأت تفقد عقلها شيئاً فشيئاً

عاد الحبل الملح يتحول بديحاً الى حمون سميت في نهاية الأمر وليس لراب على

أثره أن يكون طيباً نفسه ككي يترك ذلك

شعت عيب الغد يلمر غير مفهوم ولم يكن ديب على الاضاق بها تخرج وهذا

معاصر الذي بقي هو الاحتمال الذي وهو الأسو لأنه لم يرغب مطلقاً في تنهي هذه

لغة الحميلة شبيهة في مصح نمسي، غير أن الأمر كتب يبدو قد سر نحو ذلك تحديداً

- ريتن ليلاً في الحديث

معلت تلك الحفلات كتب تعلق برباب، فشمع هوف وكفانه كدمن طلع على سر من

سراير الاعراف، بكتبه لم يحدد بعد وكيف سيكون موقفه من مثل هذا الاعراف

أعاد سؤالاً تحسباً: - في حقيقة معينة؟ هل فهمتكم فهماً سليماً؟

- نعم، في حقيقة معينة، وبالمصادفة النحسة

سأله حذر من غير ن يعرف كيف عليه أن يتصرف لاحقاً معها - وكيف بدت

جيتاتك؟

كانت شملحات «أوليا» تصعب في منزى جيد ككثرة وعلى الرغم من هذه سموات

كلها التي عصمت على معرفته بها فيه ثم يستمع الاعتماد على شملحاته الرقيقة هذه، إنه

يعرفها منذ أحد عشر عاماً إلا قليلاً ويتذكرها حين كانت م برأى مثله صغيره يصعب رائباً

عقدة زهرية براقه على ر سها ي الهي كم كبريت يسرعه وأزدهرب وتحويل الى هه ساجرة

وما ر لم تدره سيرة العادة مع المم هوف، لكتبه لم يرغب منذ بعض الوقت أن يكون لها

عناً، ببسطة. إن التي عشر علماً في الحقيقة فنزق مقبول في العمر، كما أن «أوليا» صارت

رائدة نهم^١ وإن كتب تختلف اختلاف مذهلاً بسداجته الخمولية وميويتها عن أترابها المتطورات» ..

- ابنه صغيراً جداً وحملت حملاً مدهشاً لديها حينه مرقشه شبيهه بعص لشيه بأجسدة اليهسيب، ويحصل الرقص.

نظر إليها هوف؛ مذهولاً - الرقص؟

بات الآن مقتنماً تماماً بأن أولياءه تهدي هدياً خالصاً سببه انحراف روحي عن المعدل الطبيعي.

- نعم، لئنك تراها ترقص.

صمت - وليا هجة متعشمة في منتصف الجملة وصفها راحب تذكر شيئاً أو تذكر امرءاً، ثم توهت وتغلثت اليه بخله فحسه وقد اتحدت على ما يبدو قراراً ما

- هل تريد أن ترى كيف ترقص الجنات؟

شعر هوف بشيء من الرعب، لكنه تمالك نفسه في الحال لابعأه على هذا الصنف للعطلي، فانكم فكيف هي الأمور؟

قال بشيء من عدم الثقة - أريد.

أعلنت - وليا بحررم - ساريك هذه الأعجوبة وسمرى بمسك ككل شيء وتنتعج بمنى لا أخلق شيئاً

سألها تقديراً - منى؟

فصطرت المنة، ثم هزت رأسها موافقة على أفكارها - لا أقرب ليله بصكتمل فيها البدر في رقصها يبدو رائعاً في ضوء القمر خصوصاً

حين هوف من هومي حقيقة تصمم بعقله، فتدراج بين الكون المتد يتداعي مدم عيشه، وعلى الرغم من أنه لم ير بعد في حيث أو أفرايم إلا أنه كان موقف لمسه من الأسباب أن أولياءه تقول الحقيقة أوه - هوه - هوه.

2

- جميل، أليس كذلك؟

سار سلاً استعجال في حديقة المدينة مستمتعاً بليه رافقة من ليلي حوبران - مأمواتها ومسايطرها المسخرة التي لا يحظر رؤيتها بهرا بدت الأشجار والشجيرات المسرة بضوء القمر الفضي رات مظهر خاص مضمض وساجر وجيل ن عيه مسحورة معلومة باللعن وكثرت الحفكات تمتد من حولها، ولم يعد مدهشاً على الاطلاق أن تقطن هذه في مكان ما حيث صغيرات يودين رقصات عجيبه

وذهب "توليد" رأسه إلى السماء وراح يتنظر متوجهاً إلى العجوم اللامعة في مكان ما في الأعالي لمي لا تطل، فلم يتدرك هو نفسه وشع يحترق يصب إلى الجيران الصئيلة المنبعثة من العواكس الأخرى البعيدة والأكبر، واكتشف به قد يد يصير حاد، وكان ذلك هاجت نوعاً ما وجديداً عليه وجعله يربك بعض الشيء لأنه كان متفقد بشوة مع مبرته في الحياة

حاول هو، ب. يتذكر متى تنزه آخر مرة في الحديقة على هذا النحو ليلاً ونظير إلى ليعوم نعم، تفتن ذلك منذ زمن بعيد - هل يقتل ب. ولي مؤثر فيه إلى هذا الحد؟ إن ب. من تعبت الواتي كان على علاقة قريبة بهر لم توقظ في روحه شيء شبيه بهد غير أنه لم يتراه مع ولي في المدينة سوى بضع مرات فقط - هذا الأمر إذاً وما الذي يفتن ب. يكون قد حدث في نفسيته التي لا يمكن احتراقها؟ أجل، هكذا...

تذكر هو، برهت الأولى التي هد به قبل هرابه الأسبوع، فقد التقى حينذاك مصداقه هـ في حله رافضة في حد الأدب الشببي وطلب من العم هو، ب. يرافقه إلى منزل عمته التي عاشت عنده في ثمة الدراسة في المعهد تيس ب. ولي قد تحسنت مع صديقه لأنه بد يستمرز بوابه تجمه على نحو مكشوف جداً أنه شاب ساهم بالمعهد وغير سبي لطبع في أوضاع (تفتن قالت) لخصه حين هوف في منزل الكحول حاول ب. يري سحابة به لماك لهد الفت السحرة بيد ب. ولي غير المتعدة على ما بيده على مثل هـ نوع من المعاملة بعته بالسفل بسفته ولحقته على الأمور وحس حوج هو، مع صديقه ومعه من الذي اقتراب المحب المموج منهم لم يفتن وحده وبد يسلك سلوكه عدوياً جداً ولم يهد إلا بعد أن ب. لخصه معتره على هفقه فسقط بلصره الفصية..

شعر هو، الآن بالمحج حين تذكر تلك الحادثة لأن ولي مهد به على هذا النحو وهو المصري فهو يعرف جيداً الهدف المكسر - ذراً ما يفت الأولاد عدو في الأسر التي يتناول فيها الآباء الكحول بكثرة على المنقب والأحالي الحميدة وعدو هـ تند المسات ههنا تناول الكحول والتدححح مبغراً جداً، ويبد ب. ضيف، التفتل من يد إلى يد - لدى أصحابين لكثيرين، أما داوياً؛ فكانت مختلفة تماماً

والفقه قائلاً - نعم، جميل.

سار بمحادثة بهير يسيل عبر الحديقة وقد نم على صفته بمرارة كل ما يحظر على البال من شجيرات ومن بيده اليلك أيمت فطمت هوف، مستسلماً لانفخ غريزي عدة عصيبت مع زهرات كبيرة طواحه ومدها نحو الصبية قالت بره - شكراً

ثم وفتت فجأة على رؤوس أصابعها وقيلت وجته.

شعر :هوف - من هذه القلعة نرتجف قومي في داخله وشيء حر جيد جداً وطيب ملا
كفيا به سرور عاصف مثيراً عيه رغبة جاذبة فلا أن يقوم بعمل جشوني ويهيد عن التفتل لم
يحدث به مثل هذا منذ زمن بعيد - وم عند روجه ممتدة على مثل هذا التوميص في
الاعماله

قلوب الصبية على نحو حلم - ثمه انجلع - من في عظم محبات نفع ثم تضاء قدم ابنه
بعد إنه عالم الحكاية والخيال

هناك هلولا صبيح السيرات البعيد لمعان وهم العدة المدراء والمدغم المسي كمالاً
سألها :هوف - متلفتاً إلى ما حوله - - صفناً - أين هي جنيتك؟
- انتظر قليلاً أيضاً لقد وصلنا تقريباً

سرتت - ولي - حلفهم ثم اعلمت عن الثرب المبدء نحو الممر المؤدي إلى عمق الحديشة
تبعهم :هوف - ساعب إلى لا يحلف عني لأن فكرة عبيه حظرت له هجاء وهي ن الفاء قد
تتوه هنا فلا يراه بعد الآن أبداً

قصي الممر بعد المصداق قليل من الأنشجر إلى مرج عبر تكبير محاذ من الجهات
كلها دائشجيرات العكيفة هناك توقفت «أولها»

همس قتلته - همس من - هذا هو المكان

تسم :هوف - وحس منظر إلى ما حوله لم يلهم أي شيء غير عادي - فالعشب نفسه
وكذلك الشجيرات والأشجار - وليس ثمه - يلمح إلى أية حكاية؟

همس قتلته - هل هي موجودة الآن هذا؟

- صبيح

حطت العدة بصبح حلاوات ثم حث على ركعتيه

اقترب :هوف - منه بعد وحس على العشب إلى جنبه - كعد قد - صبيح وقت ضوياً نوعاً
ما بصمت دم - حين مر حدهم - دمهم مبشرة مروراً حاضف - وكعد صميراً ومبرقشاً - لأنه
لمع في ضوء القمر بكافة ألوان قوس قزح

انقص :هوف - من المفاجأة - ولم يشك له ن يستوضح ما الذي جرى تحديداً - دم صميرة
لكم شعر في مكان - في داخله درعته جميعه لأن حوس مسبقاً مفعولة وشيكة قد
ظهر لديه وقد راح هذا الحدم يشتد مع مصي ككل ذبيته - واختفى الشعور بحراقة ما يجري
ولم يبق سوى انتظار الحكاية

تردد قريب أنه همس «أولها» الفرح والتهتاج - ها هي - هل ترى؟

وقد رأى؟

لم يدر من أين ظهرت في الهواء من مكان ما بصعقة كثائت صنيته وهي تتلجج على
رمصاع المتر شريب فوق الأرض، وعند كثر لدى هذه المخلوقات حممة مرهشة بشبه نوع ما
جذعه اليمسبب التي ترعرف بشده طوال الوقت ومكدا راحت هذه المخلوقات تنحرك في
الهواء ثم أحدث حركتها التي بدت عشوائية أو الأمر تشبه أكثر ماكثر رقصة عجيبه
استلهم للحيت (نعم نبع كثر من الحيت) ضمن دوائر في مستويات مختلفه ورحس
يتقلن طوال الوقت محفظت في تشه ذلك بدقه على تشكيلاتهن المراعيه المدهشه

وعى عوف هجاء بوصوح نه مصور كلب برقصه الحيت السحريه ونه مستمد
خساعتها بلا نهيه عدا عن ذلك تردد من الحيت صوت غير واضح وجد وعمر مرتفع يشبه
مسير وقد أثر هذا الصوت المرح والبهجه في النفس وإن كذبت صبيته وجوهه غير
مفهومين، لكن ذلك كان رائداً

سأله «هوف» المدهول من كل ما رآه وسمعه - هل تفنى؟

- كلا، إنها تضحك هكذا - وتبتهج بالحياة

- من أين تعرفين ذلك؟

لم تجب «أوليه» ففهم أنه طرح سؤالاً غيباً

ما الحيت فتدبر رقصته المدهشه لقد رحس بيدل باستمرار الأشكال، ويدرس في
لوقت دابة حول نفسها ويتشقلق في الهواء، فهذا هذا العرص كفه شبيهاً فعلاً بصورة
الاصمالات والأحسيس وحيل من هذه الكائنات الصنيته المتغيرة تستمتع فعلاً بالحياة
وتعرج بساطه رقصته الهوائية صلت وهذات وكفى «هوف» قد فسى صاحب الوقت، لكنه
لم يشعر في تشه ذلك بالنع على الأضلاق وحن بالهجه وهدف راج يطر ويطر كصفون
في هذه المخلوقات المصرة المرقشة النادرة من مكان ما من الحصى في هذا العالم المتجه
وإلى هذا المرح الليلي..

تبدل في الحيت مراً بعض انداضه، ولم يستمتع «هوف» فهم ماهيته على الصور،
لكنه حين فهم أراد دهنلاً حل لقد المجرأ ومع حلوله كثر رقص الحيت يسارع وكثر
هذه المخلوقات الصنيته شمرت بأقرب الصباح ريب كثر الأمر كذلك على كل حال،
لكن من أين تسلب وبى شعه الشمس المشرقة إلى المرح المسحور حتى حين جوس الجميت
ورحس يطر يسرع وحشيه لا يستطيع المتلر متبعته وبحولت الرقصه إلى مرح ومرح
وهو صى عاصفه حقيقه في الأحسيس بدأ ذلك نوع من جموح الاصمالات الإحبيه المتخطي
للحدود لكن الرقص سرع من بد يشد من حديد، وحين حل الصباح نهياً احتض
الحيت بقعة كفه ممرت، وكذبه لم تكن موجودة فعلاً وقد الشك يسور «هوف»، لم
ينهيأ له ذلك كله.

«كزوت «أوليا» - هل ربت؟

راحت تنظر إليه الآن على نحو مختلف نوعاً ما - ببطء وفيقة وعمامة وعليه باسدرية والحبس.

- نعم.

قال ذلك بصوت يعكس لا يسمع - حتى إنه هن، بعض الشيء إذ لم يتعرف «أى صوته

- هل حقاً جميل؟

- جميل بكلمة لا تقي بالمعنى... «خطر لـ «فوها» فجأة أن العتء تبدو الآن جميلة جداً غير عادي، فقال على نحو لم يتوقعه هو نفسه شعراً في صدره بحمق حنوني في القلب - ألك تشبهين ملصقه الحبس

استمتعت به استمتعته شظير حطت نفسه بهمس، ثم تمس وحنيتها من غير أن يفي خيد ما يدي يعلو وجدته نحوه فجأة وقبل شفيتها تسمعت الفتاة في حصبه من غير أن تحاول الاقنات واستجبت شغته تقبلته برقة وقد بدا حطوتي لحراق حلاوه غير عذبه وكف ذلك رائد حاداً لكفه حتى بدا مستعداً للمضي بعد من ذلك في رعبته الوحشه في التمتع بعتة كليل حدث له امر محي

فهم يعرف به أن يستطيع المضي أكثر من ذلك فقد عصص نوعه على نحو غير متوقع نوع من الحيل غير المفهوم وأوقف يديه اللتين كفت تحاولان سرع ملابس «أوليا» اسودت الدب يد ذلك في عيبه واحتفي العالم المحيط به.

استلقى على المشب وزح ينظر الى العيوم النجس المسبحة بجفنه في السماء شعر بالهدوء وراحه لم يري وجه ملصقه الحبس - عيبه الواسع الرزق وير اللبس راحت نظرات اليبس دانتها واهتمام

رمي الآن على رأس زولب اكليل من الأقحوان والتسليويون المبري أم شعروا انهم والأسهب فتعبر في الهواء وقد صمى عليه هذا كله شبه كبيراً باميرات الحكايات.

مسدت الفتاة رأسه وانتمت.

- هل أنت على ما يرام؟

- لا أعرفه.

جلس يعرف وراح ينظر إلى نفسه ثم نقل نظره من جديد إلى زولب فشعر بالاضطراب

- أعزبي، فأنا قد تمرفت.

- لا بأس، كل شيء على ما يرام، هل تذهب؟

تلمع وقتر واقفاً على قدميه - نعم، طبعاً

فمنع جوف العبر عن ثيابه ونظر مرة أخرى إلى المرح مستعيداً في ذاكرته المشهد الذي رآه هنا ليلاً هل يمثل أن يكون ذلك قد حدث حقاً؟ في الغراب
سألته وأولاه - هل ستوصلني؟

هو راسه بصمت وعدا ذراجهما عبر الممر بعينه الذي قددهما ليلاً إلى هذا المكان
لمسحور شعره فهو يتعب جسدي شديداً وفي الوقت نفسه يبهو من رجليه عبر عادي وقد
ملأت عبات عبر واسعة عقله مشرة فيه رغبة قوية في التيمم بعمل ضيق وجيد جداً لم يشعر
من قبل يمثل هذا الشعور قمت ولذلك حسنت الذممة الآن من حالة الجديد يا للشيطان فهذه
الحال تعجبه!..

3.

قل هوذا يروح شعراً يروح عصف من ليله د يولي - مرحباً يا ملكة الجميلات
انتخب هذا اللذة ثلاثة أيام كعامة وكذا هذا الانتشار العلوي والمسيحي يشهد عقله لأن
لرغبة في لقاء الغد صفت عزمه جداً وجرعته الهدوء في الليل والنهار نعم لم يحدث له مثل
هذا منذ زمن طويل. وربما لم يحدث قمتا
بعد صدق عني فتبت مشيرات للاهتمام وتطقت جداً في ملامحتي بكنهن لم
يكن مثله على الإطلاق لشدة شعبي من ولي جديدة سحرية لا تفسر وأودادت هذه
الجاذبية كثيراً نعم تلك الليلة في الحديثه، فم عادت هذه المشه المدهشة بسبب له لأن عبر
طبيعية على الإطلاق بل عن العصف من ذلك ترسخت في دماغه ففكره ن العالم سيبدو
أروع بكثير لو ن عدد مثيلاتهم كمن كبر فذلك لم يمتد كثيراً إلى أساس من مشر
أولاه! وهذا أمر بسيط جداً ومفهوم..

نظرت إليه بقلق - تيمم متعباً ألم يحدث شيء؟

ابسم "هؤلاء" - كلاً، لم يحدث أي شيء مهذب، سوى شيء... وقعت أسير سحر ك الحلو
ما رأيك، هل هذا صحيح؟

ابسمت الصدة وانكسرت جسدك بالحمره - لقد حلمت بك اليوم وكنت حبيباً عربياً
- هل كنت سيئاً م جيداً؟

وقعت كصديق - لا أدري، هل معنى هذا أن كل شيء على ما يرام لديك؟
- العمل كثير، وقد أجهدت قليلاً، لكني ليس ثمة ما يتلق.
- وما عملك؟

أحمد: خوف، هيئة مهمة - حرس إحدى الشركات المرموقة، وعادياً م مذهب إلى مواقع
مختلفة ونائب في ورنديات يدهمون جيداً

تكلمت : أولي سهمة لكن هذا ليس الأهم
 منظر الى الغتة بتسامة سحرية - من الأهم إذا ؟
 رأى «هوف» أمامه من جديد فتاة صغيرة وغريبة الأطوار وساذجة ومبصلة عن واقع
 الحياة ، وتعيش في عالم غير واقعي من عوالم الخيالات والأحلام .
 - الأهم أن يعود العمل بالرضى المموي والقرح .
 - لكن عملاً مكثفاً مُدَوِّجاً جداً في ومرة .
 - هذا لأن الإنسان يفكر بالنقود والمنفعة قبل أي شيء .
 بهذا : هوف - وتضيف لا يمتظر الناس بهد ؟ يستحيل حديثاً فعل أي شيء من غير هذه
 النقود الشيطانية . حتى التعلم الآن يبيع تسليد لكمة .
 واقعة : أولي حربية - نعم ست على حق ، لكن هذا لن يستمر إلى الأبد ، وسيحل لراما
 زمن الفضل ، وسيعود ككل شيء إلى مكانه الطبيعي
 مهم هوف - لو يمل سريعاً لنجد حبيب يصب في وقت من الأوقات بأن يعمل حيولوجياً
 أردت الرومانسية ولا تعجب عدت الجديدة ومفكرت في سبي سب جوب الجبل والعمات وجمع
 شتى الحجارة النادرة لكن -

نظرت إليه بعين خفية - ولماذا إذاً لم تحقق حلمك ؟

- في حلم : انطوي الى م بحر من حوكم لا تمت للملاحم حكم يقول .
 قالت الغتة : نقة - من المصير ن لا يستطيع انره تحقيق حلمه ، لأنه يولد عبدة نقص في
 لنفس على الأمتس لراما ن يحق ذاته بطريقة م والا هتند الحياة نصيبه
 ه هي نصيب الهدف مرة أخرى ! لقد لحقت هوف منذ وقت ن الحياة تحول إلى عبء
 ثقل و ن هربه عمر مفسه وهذا يحدث في عمر الثلاثين هـ الذي ستكون عليه لاحقاً ؟
 ما الذي يتظره بعد خمس سنوات ؟ وماذا بعد عشر ؟
 اعترف قنداً - نعم ، لكمة موع من عدم الرضى
 - ن ربة ؟ يمكن لو صرت حيولوجياً ، نالمة ولما العمل حينئذ ساهري والمرح
 - لا أدري . لكمة موهناً .

راح الآن يتر في نظرة الغتة تعصف لم تقل شيئاً وسدوا في الطريق صدمتين بمسامة
 ووضري الى «نوا» الأنبي المصفعة وعليها الحياة في المدينة ، وبعد ذلك سمع هوف من حديث
 صوته المريح والمبهج .

- حبيب يبدو لي ن حينئذ كله ليست كثر من كبوس وحينئذ شعر بالرتبة في
 الاستيقاظ لكنني ترك بحرن ن هذا عمر ممكن لا جد اسلوى في مثل هذه اللحظات

بكتيبة سوى في الكتب، والأحلام، استطيع أن حلم سمعت كلمة 'وحيد' تقطع تمام
عن الواقع في أثناء ذلك هل تحب أن تحلم؟

فكرت: فهو - ليس لدي الوقت بسعة لأفعل - ثم ما الدتة من ذلك؟

- هل يعقل أني حين سالت مثل سلك سأصير كذلك - مدية التصغير؟ سيقترون هد
محباً جداً؟

- لماذا؟

- يحيل لي أن على المدرس لراماً أن يحلموا، نحيل كيف كان سيبدو عائل لو خلا من
الحديد، سنبذعون في حوهرهم حلاول ولولاهم لسكانت الحياة مملة. ثم من كان سيبتكر
تحف الفن كلها. جيد أليس؟ هل يعقل أنك لا تفهم ذلك؟

- وبهـ

قطب هوف - حاجبه نظراً إلى الفتاة نظرة معروفة، إذ شمر بأنه تلميذ فني يحاول
معمه الحظيم أن يدرس في رسة الحقتن اليسيلة لطقس وليد صغر منه نصتيراً فلما
يحدث هذا؟

قرر أن يغير موضوع الحديث ويوجه 'فكرت' المتاء إلى حسب بعيد عن هذه الأحلام كلها
وعن المصميم السمه إلى حيث يستطيع هو أن يعلمه. وقد ضم عليه ضبعه الرجولي الذي لا
يعترف بأي علامة أخرى خصوصاً إذا كدت ثوية

سأله - ألا تعلمين بالطقس المهية؟

- نعم في العموم، وإن لم يكن هذا 'بص' هو الأهم في نظري لطقس يبمي أن 'بني تعليمي
على لرعم من كل شيء كني 'عيش بعد ذلك كعب رعب، ما أن 'دركت بني سأفقد
جوهره سارهم سهوله في مكانه مهية ووبه سارهم الطكر من الجمرات الأخرى لا
عرف فتعد أن كعب سارهم الشحس الذي حبه والحيه بمسه

نظر بزمعن إليه، وفهم أنه تقول مثل هذه الأشياء المخبئة بجمية ثمة، وقد بدا له سماع
مثل هذا القول أمراً وحشياً.

- ستشكون حياتك صعبة

قال 'هوف' ذلك بحزن شامراً بالشفقة على 'أوليا' لأنه يمرر حي المعرفة كيف يعيش
أمثاله من الحليلين والشاعريين في هذا العالم الضئيل والخائف ثم حس فجاء بنهويه
السجقة الفاصلة بينه وبين هذه المصيبة المبتته وراح يكرر نظراً إلى وجهه الملهم كم هي
صغيرة بماء - ما هذا 'لعم' المسد أبه صحية كدمة من سحق هذا العلم ومحضوم
عليه، بالماء الأبدى والاغتراب والتبد -

اقترب الغروب وصارت السماء رمادية تعرجاً ، وفقدت شفافيته ، ونقاهما ، واستيقظت في مدينة الحياة المسنيه المليئة بالشليل والمته للبرية والاثوار الساطعة للمرافض والنوادي الليله ويجدر المظلم والبرات الليله المنكر ضر ولا شك لهد الحيه المسنيه ميهجه وايجيينها وكفن لب مكهته لكس لم يكس فيه مكس لـ : اولي و مثلي

سار على مهل عمر حد شوارء المدينه الرئيسيه واقترب منحنه من الحديقه التي سكنته جيت الحصفيه لم يدق هذه الحقيقه هوف ضم الهدء ضوال الأيام لشي ثلت تلك الليله لمسجوره وشمر برعب قويه في رؤيه وقصه الجيوت الأسطوريات الصعيرات مرة اخرى وفي حشر تلك المشعر المدهشه من حديد نكد اراد ان يجلس مرة اخرى لتقرب من ملكه الجيوت.

4.

تكرر ككل شيء في السماء المجهه الصفيه ومجل القمر والمرج في العبة المسجوره والرقصه اسحريه في الهواء تلك العتنت العجيبه والعتيله - وتمتلات الروح والحبور من هذا العرص الأحد الذي لا يندرج في حل من الأحوال ضمن ضل الأتراك لبشري العادي لمدلح ، ما العتل فقص في حل من العيله ويرقص على الأملاق البحث عن تفسير لـ يراه.

نظر هوف من الجيوت المواتي رحر بتطير فوق العشب والأرهن في رفصته المدهه وقد فقد الرش امتلاء روحه بالانعمالات الايديه مع نوع من الحبور الوحشي وحلست لي جديه : اولي ، وكذبت غير تلك العده التي يعرفها جيداً منذ زمن ضويل كذبت معلوقاً فتياً راتف سوره الليل وفندراً على أن يثير في رجل ضيبي شدة الرعبت حموحاً مما لا يحسب على مال. شد كذبت ملكه حيت حقيقه : صيه معيده السححر برقه غير رصيه وبرشمع لبي قصدي جعل القشعريره سوي في جسده وكفن ذلك ضم سحر وأليس غير ذلك.

انتهى رقص الجيوت عند المعجز مره حري حين ارمع قرص الشمس القرمري في الشرق فوق الأرض مائل لنديد بوز الحياء ، وحيد لهم هوف هجاء ر بدلات عريبه قد حدثت في داخله و ثرت في صبه مشعر حديد ، وفي رسمه فككراً حديد حافه هذه الجده قليلاً اد شعر به يد يعقد به الداخليه التي كذبت دائماً شيه حدّاً في نظره

ما الذي تعلمه بي ي ملكه الجيوت لدا لند يد العلم المتد والمهوم يهس كله ،
هكذا بعد ؟

نظر بعينه إلى دأولي وعرق في عبيده الزرقاوين والواسمين والمحيقين والمليئين بأسرار لكون.

قلوب له بلطف لا تحف به العر الصعر سوف تستعيد من جديد سمطة كل م فتدنه في سني حيك، ساعد إليك تلك الشعر الطيب والميرة التي حرمت منها حين صرت راشداً فهل هذا سين؟

نعم بصوت مبجوح شعراً بلعرق يصيب على وجهه - لا ادري لست معدداً نوعاً من طلق انثة صحتك رنية ومسدت يدها وخيشه هنتقمين شاعراً بالقصة الرقيقة من احتيا الدافئة والحذفة احترق جسده كله دفقة عر مرنية ومهتة مثيرة فيه الصعب والاسترخاء اللذيد لقد فاق هذا الحدود كلها؟

نهض هوف عن العشب مترج وهر ر سه ضرداً السحر العتس والوهن، ثم بدأت بعمل فعلها، عدة لعلم على الحمد التي تاملت فيه عبر السنين وحل الآن في دماغه الوضوح على نحو واسع ومعتكم كلاً، لم يسمى لأحد في العلم فكله لم يجعل منه مثقاً، فيه بعض من يتأثر الى حد العبد من مشاهدة مظهر شعري مهم ككس لا يبعث على المرء اليوم من يكون صفيماً وحشياً هذا العلم القسي يحتاج الى القوة والصلاة والا فالصبي

قد عصب - م 'رحوه منك هو' ان لا تأتي الى هه وحذك في الليالي مبهوم؟
مطلرت اولي، اليه تدعشه - لم يفعل لي شيئاً هذا مصطك وحسب! انهن غير محببت على الاطلاق.

مد هوف بعصب منه - م لك، حقاً لا تفهمين؟ عليك ان لا تحكي من الحبيبت بل من نيس، والذى من شئ المسوح بمظهر البشر الذين تكشروا آكل في ككل ممكن عيسه العتة ثم هرت ر سه - هل سمجد في م تقول؟ بلد شيرير وهس لمداد؟
احسن بالياس في كلماتها وشعر بخوف مفاجئ من ر المسافة فيهم قد ترداد أكثر مما هي عليه

- رحو المدة - فلتب منه هدم العسة تلقائياً فادهشته بهد لأنه لم يحب على الاطلاق الاعتذار وكفى يقدم عليه دائماً (ان أقدم عليه) بلا أي رعي
- عر ي شيء؟ لقد قلت م بمضرب به، ولست مدب في بك معتل نموذجي نحنمف الاسار ليس مدب في به نوبى على هذا النحو هلمديون داتم هم المربون.
شعر هوف بعصب شديد في صدره قيد نفسه - حسب قلدهب من هه علي، ان ذهب إلى العمل، ولا يتبعني أن أغفو في أشده المتوبة

سارت اولي، على الامر صمته نحو المخرج من الحديقة ولم تنموه بكلمة واحدة طوال لطريق الى منزل عمته الا حين بوهعت قرب المدخل؛ نظرت بحزن الى هوف
- هل صعب إلى هذا الحد ان يكون المرء طيباً؟

رأى من الغثة لتتظفر حوافاً عن هذا السؤال عبر السيف. لكنه لم يعرف ماذا يقول لها،
فكنا به لم يرغب لمسبب من الأسباب في أن يكتدب عليه. لقد اعراد هبة مضطرب غير
مفهوم معة من يهدر بنش السحرة وضال به بالصدق وقد أثار هذا عصبه أكثر ما كثر
أسبلت عينها - فكنت أراك إيماناً جيداً طوال الوقت.

لم يحتمل، فقال: - ما الذي قلته؟ أم أسأت إليك؟ هولي لي!
- ثم نسي التي بأي شيء. لقد همت ببسائه. نسي مخدوعه في مالي. بدا هذا واضحاً منذ
تلك الأمسية المشوومة حين ضربت سيروجا.

- أهو ذلك التمس الذي اعترض طريقك؟
- فكان مثلاً ببسائه. لكنه ليس سيئاً إلى هذا الحد. إنني عرفة جيداً.
صاح بها عصباً ربه إذ جيبته لك. لكن عليك فهم أن لا نصحبها إلى هناك وهو مثل،
فمن يهزي ما الذي قد يحصل...

رأى عصباً تسعت عصب رعباً وعصباً امعلقت بشده رموشه الحويلة والعشيمة
تكتس على العثة على الفور تقرباً لشحوب الموت وراحب ترتحب ارتحاف صميف وكضن
برداء بدت تعصب بحمده. حتى أن هوف صميف بالارتباك من حراء هذا التبدل
هممت ولي. لا لزوم لثل هذا الحديث، فهو يؤملي رجوك، لا لزوم لهذا تتصرف
معتداً؟

- فلتدعني إلى الشيطان.
واستدار خطماً مبتدأ بسرعة وقد أحدث الأفككر والمشعر المتناقضة تعصب به
تردد جلف شهرة صوت شبيهه بلطفه. لكن هوف لم يتوقف ويلتص لم يشأ الآن أن
يتابع حديثاً لا مصل له حول موضوع الأخلق. وشعر بالنعصب من نفسه لأنه لم يستطع أن
يصمت على الرغم من أنه توقع منه مثل رد الفعل الصلبي العصب هذا. لقد لامها على
جسديتها المعرعة وشتم نفسه وهدم. نادى الكلمات لأنه أخذ مثل عصب مبعوث لا يشعل
رأسه سوى المرمرة وحده. مع أنه يسمي عليه أن يكون لها بمعرفة الصديق الأكبر -
الحصيف والحب والمهتة لأمره. ريم هذا حديثاً ما انتظرنه. ولي من العم هوف، الذي ليس
في حقيقته الأمر أنه ليس سوى ريو بساء تده وقع في حيلته هذه شبه جميله.

5.

حين صعداً على درجات السلم نحو مدخل بر ومقهى التبر، قال: ديم ديميش العارف
بالأمور - البرحة هذا لائقه والعصب التواني ينس إلى ما ليسوا كأي عيب سري بنفسك
حالا. إنهم مشاتلات؟ حقيقتاً؟

لكن عوف، لسبب من الأسباب لم يفرح لتأكيدات مساحه هذه فقد أثقل روحه شعور مرعج منه من التركيز على التسلية العنصره التي ستتركه ثم يسمح العبد الجاهل على صدره لرفيقه بالتفكير بحريه وعمق وجرعه الهوى..

دخلا المتني ليعرف على الفور في حو المرح والعبث الاحداثي المعوي الذي يسود تحت سقف لتدبير وانقلاب الروح نحو مكانها. انقلب عن الجسد والعقل مدعو به بالمشي لندى لا يرسو الى الاحاسيس المتعمه وغير العديده ان مثل هذه المشات في حقيقه الامر محصنه بد العرض تحديداً والمثلث في الامر به تتجج نغم في تأدية دوره

ابق؛ الموسيقى المنسب بعض الشيء والذي يملأ الجير يدعو للانضمام الى المرح لعيني الشامل والاستسلام له كلياً وبلا أي تردد

هرلند نيم ديميتش يديه بحماسة وهو يلعب بطرد المكس من حوله مستمراً - نعم، متحمه الشرجه من رالب كوك هي - ترى أنت سوف نصف هب - محبيني ذلك المكس في لركض، ماذا علك؟

هز «هوفه» رأسه موافقاً: - للواقع المتني صبيح استراتيجياً

من شغلا المكس خلف احدي المصد التي فرغت للتو حتى اصعبت اليهما في الحال شديت مثيران وممثلين بلرغيه في قصه «مسيه عديده» وريب «الكه» نصف كس اسماهم «بولي» وبلا وقد راحت تفهش سوال الوقت وتشرس كثير «شرتت ككل من وقعت يديهما عليه» وبذلك سرعن من هدت السيطرة على نفسيهم ومدت تسفلس في شاة برقص عموم، بدا هذا الامر عدي ومقبولاً نغم ندي مردي. التنير ولذلك لم يبد احد في ابرعج خاص لا بل كان مسلماً لقد دخلت الفتى في الحله وهذا ضيبي

ثم يتلف نصف عوف ومساحه ككراً عن صديقتيه الجديدتي يص ورحا يتصرفن تصرفات لا توافق نغم مع مفهوم الانس العقل حتى ان نيم ديميتش حور الانضمام الى المتفرجه التي ككبت برقص عند المدويه، لكن حراس الجير لم يمحكون من فعل ذلك.

اذلك «عوف» بوعيه المنسب منه ان القاء مدة «سول» في، التشر معدوف بمواقب لا يمكن توقعها - فاستطاع ان يدفع بصموده رميله في الشرط ورفيقه الأربي في المادب ككها بالخروج الى العالم الخارجي اصطحاب مهمه ضيف «بولي» وريد «الثن» راحت ترتجس بشدة، وذلك من اجل الترويج المنطقي لتلك الأسمية «الرومسية»

افصح «نيم ديميتش» الذي عثر وحيداً في شقه من ثلاث عرف هدايه له و لده «ليسونان» فقال - هل يذهب إلى منزلي؟ ستتابع العريده هناك - فتمسكك أبته - المنجرتان فالنوم ممنوع!

أوقف «هوها» سيارته جرة عابرة واستقلتها الثالثة بصبيح وصخب.

صاح ديم ديميتش: «انطلق إلى هناك أيها المعلم! وأنشر بيده إلى عتمة الليل التي بدأت
تحل.

انطلق السيد إلى الأمام وهذ بدا واضحاً أنه معتد على «مثل هؤلاء الرضف، منتظر»
«تو جهيب» اللاحقة بصبر وتعمه لعمله لقد عرف حق المعرفة أن ربه سيخرجون عاجلاً م
حداً في ممكن ما و لا مفسى لسؤالهم عن العوان التدقيق ما داموا على الأغلب يسيسوه
وهم في مثل هذه الحال انهم وتسر في حكمة المعلم ككسب حقاً شبه بحكمته المتبني
لأن فكرة مريبة حظوت فجأة لدقوه؛

صاح - قماً سمرول هذ

ارنيك ديم ديميتش، تملت حوله في محاولة منه لمعرفة من هم موجودون - ماذا هناك؟
إلى أين؟

لكن هوه، دول القود للسبق وخرج عن سيطرة الأجره وهو ينظر بعدوانية إلى حديثه
المدنية التي وقفوا أمامها

انقلب ديم ديميتش حرجاً من الباب المتوح وراح يحول النهوض على قدميه وهو يشتم
بصوت عال، لكن الحسد وبين انهائث فوقه وبدأ الثلاثة ممّا يتخبطون على الأسفلت مائلين
هواه الليل بالصراخ والقهقهة

صاح السيد في المصطلح: «ص» - نكلكم مكك! انهض عني بيته الحمق وان!
سأقتلكم

استغضب الثالثة حيراً أن تبصر في نهاية الأمر قددهم هوه إلى الحديثه بحث من
لمر ايدي يعرفه والذي يمضي إلى مريح الجيبات المسحور لم يقص يدرك جيداً ماذا يفعل
ديك، لكنه سار إلى الأمام برسوا مضداً لأنه رعه روحه غير واصحه عموماً، بدا أن روحه
لا شأن له في هذا الاطلاق.

سألته بول: (م يا كديت يا؟) بمكر - ما الذي حملك له «يا» المكرا؟

قدم ديم ديميتش تصوره - إن داميون في نومة، وبعد ذلك سيقم حمل فجور وسط
الحديقة مشيرة

قددهم هوه، حله هتلاً - سبروا، سبروا سريتكم! لأن ما لم نرود من قبل قد

سألته بول: (أو بوليا) - أوي ما الذي ستريها إياها؟ ولماذا هنا تحديد؟

مكرر «هوها» متلبساً طريقته بصاد - سبروا، سبروا

تمكن بعد طواف طويل في الحديقة من إيجاد الممر المطلوب ومن ثم التدريب بسمة الذي قادته عليه «أوليا» ليلاً إلى المرح السخون عند بضعة أيام.

يا الهي! هل حدثَ كل ذلك فعلاً؟ كنت الآن يصدق ذلك شيء من العدم وضع «هوف» سببته على شعبيه وتوقف بيد مراقبيه - هس! هذا سمعوا بلا حراك.

سأله «ديم ديميتش» هامساً أيضاً: - ماذا هباً؟ هورسك؟

- هدوء - سكت «هوف» على رجب، واقترب على هذا النحو من الشخص الذي راقب فيه مع «أوليا» وقصة الجنيات. - تعالوا! إلى هنا

بعض مراقبوه حميمهم نظريته نفسه وكذا واضحاً اهتمامهم أن يحدث سمعوا قريبه وراحوا ينتظرون بصمت تنمة المسرحية من «هوف» همت مرتبكاً أن يحدث كمن يبعي على مخلوقات الصغيرة أن دور في وعصتها الوثائقية السحرية لكشف لم يظهر هناك لسبب من الأسماء...

لم يحتمل «ديم ديميتش»... ما الذي ننتظره؟

شرح له «هوف» قتيلاً - تعيش هذا حبيبته. إنه ترقص في الليل وتقدم في المهر

- يوم تهدي؟ أي جنات؟

- إنهن صديقات ولديهن أحبة، كنكم في الحفلات.

فهذه صديقه - ب. ك انتظروا! رحت «فطر» - كذا برحمتي على هذا النحو، فتبينت

يبحث عن جيناته. ليس كذلك!

رمح «هوف» - ليأخذك الشيطان!

ثم بهض وراح يحوب المرح دسراً في كل شجرة وفي كل كومة عش.

سألت «يوليا» (أو ربما فيلدا) «ديم ديميتش» - اسمع، ماذا به؟

صعلك صديقه من حديد - يبحث عن الحبيب! ب. ك ابتكره هذا السكير! إلا توجد شيئاً من هذا؟ إنه «قرب إلى الحقيقة والواقع» وهي بعد تستطيع أن ترقص

شعر «هوف» كبير راحب الحبيبه والعصب يملأ قلبه - لكسي ر يتنهن مرتين. لقد كُنْ

هذا!

ملك المرح ملاً في أن يلعب حركه ومبعض. لكن الهدوء ساد المكان من حوله. ولم يرغب الحبيب المسكرات لسبب من الأسباب في أن يظهر فأصبحت هذه الحقيقة روحه بالحرر الشديد. لماذا لم تظهر هذه المخلوقات الصغيرة؟ هل يمثل بها تشعر بخطر ما؟ أم أن ثلة السكيرين لا تعجبهم

«أين أنت أيها المسوح الصغيرة؟!

شعر هوف الآن بسورة من الجنوب والوعنة القوية في حرق هذه الحديقة الوضيعة التي حمي الجحيمت لقررات، يمين راح مرافقوه الثملون إلى أقصى حد يسكرون منه عديدين يحته الحثيث والمكثف عرابه طوار عادية ناجمة عن السكر

بدأ ديم ديميش يسوق يد (أريف نيوليد) ويحاول أن يخلع صه بظلال الحيدر مشدود على هديه، الشهير انصق على هذه الجحيمت البطر تي جيميش ليد، هب الأفصل أن يذهب إلى مرلي وسبعت هناك معا عن شيء ما اقتراب نيوليد (عموم قد يكون يد 'يمد' بعد أن تهب وجيدة من هوف، ومدت به يدها

- فلنذهب من هنا ذلك من هذه الجهنمات، الأفضل أن نمرح
أطلق هوف، زهرة تهله ثم أطلق على امتداد الحديقة صرخة يثسه
- أيها الجحيمت، أين أنت؟ أظهر أيها الصغيرات المسوخات!
كأن أصمت هو الجواب على سرحته، وبدأ واصف أن هذه المخلوقات المسخرية قد قررت أن لا تقيم زفصتها المسحورة هذه الليلة ريف لم تش أن يرى العرود دله

6.

بدأ الصبح غريباً وحيل له أن ككل شيء من حوله عرق في سس لا يهيه له ويرهص أن يهيج أعيون. اسمه خلف الداهد مدلهه باليوم وفي الشارع يهطل مطر خفيف ملوح، والعره محتبه لأن الشمس عثبه عن مصفها المهود وراحت تصفهر في هذه العتمة فكأن كتيبه وسينه مشله بعدد إلى ربه المتالم ثم يشعر 'يمد' بالمرح العادي بالحدة، ووحده كدبت الرغبة في التخلص من الحمر بدمي م يمضي لكن هذا تطلب المهود من على لسير اندعوك والوصول إلى البراد الذي حثبه مست قتيه اسره لشودة وهذا لم يربعب في فعه 'يمد' في ح من الأحوال لأن في حركة كدسب ثر في الرس بمجرأ من الألم فيشعر بالعرية في التقيض قليلاً لم يسو حمة سوى التفت بعينية حوله ومحوه استدكاز بهرة الأمس...

عموم بدأ ككل شيء مسد الجمعة واستمر طوال يوم السبت لكن كيف انتهى ذلك كله؟ بهيل أنه تمكس من جر أدها إلى المراتر لكن من كدب تحديدآ هذا لم يستلج بدكره بعض المنظر عن اليهود الهتله التي مدل على ككل حال ما المرق بر كدبت نيوليد - م يد م في هة جرى؟ فهل تحدر أدها عن الأجرى بأي شيء؟ المراتر هي نمسا لدى الجميح! ولا ممكس هناك أن يكون حتى ي كلالم عن الحب الكبير والقي

اصططدم بثقوره بالسروير المدعوك الذي بدت عليه بشع مريبة، فارداد الاككتاب في يمه من مثل هذا المنظر، وارداد الألم في الر من، واضطر إلى أن يدلك بيديه صدغيه والهامة ككب علمه أحد معارفه من الأطباء

بعم، ييمبي الغلب على الحسد على الرغم من كل شيء ومعدوله الرجف الى لطيف حيث ييمبي أن تكون البيرة

ار تحيل فوق، بحيويه المشروب المرمد والبرد تدحرج عن السروير المردوح العريس الى الأرض واتحه على، ربح الى لطيف حده في الطريق حملة من الدلائل الملفة على الحمل لمشي نعم مرحو جيداً لكن التحميل م رالب عتيه عن الداكرة

استلخ مدوراً بهمه، بين القدي الصارعه وغيره من الأشياء ككي ييمبي بقايا امرة، ن يصل الى ليرال المشهود لم يبق عليه سوى ن يبدل الجهد الأخير ككي ييمبي ويصح ييب ويخرج البيرة

سرح من الألم الحد في الر من ومرفه ياسمه وهو ييمبي على قدميه ثم تسمر باستنار الأعجونه وراح يفتح البرد ييمبه وه هي الأعجونه تتحققا كدت على الرف الأعلى قبيش معلومتان بالمشروب السحري

حرج فوق، أحدهم شعراً ككب راح الدم ييمبي يمدون في صدغيه وفتحه بحر ككه معتاده بحدة المصده ثم قوب شمتيه بهم من العيق ود ييب المسئل المعش ويزد بحر عت ككبسه بعد ن شرب على هذا الحو يصب القبية قدم هجمللا غير ككبير مستنق يمداق البيرة وتأثيره الشبه

بدت الحبة يعود تدريجاً الى حصد هو همدهر وابتهج، وحل البدوه والراحه في راسه هكداً فصل نوعاً لا بل بدت يمد تقوم في الداكرة بعض المشدع من مزج لأمن نيس القبية وجس على الككرسي وراح يطر يمس الى الملطخ الذي بدا مظهره محرب وحتج بوصوح الى تنظيف شامل، ككب الشنه ظفله على ككل حن، مزبف ن صيسي الأمس قد هرب وم عاد بلامكن احبرهم على المسعدة في السطيف، وعليه الآن ن يعمل ككل شيء بنفسه

هه ي للترك الذي احذرت اليه اليه الأخ - هكر بذلك وسر الى الحمام ككي يثوب ن رشده يهنيته بمساعدة المرشة المتكسكة هذا الأجراء ككب معتبرا بعديا حتى دق تصصيل لأنه حدث في حياته مرات كثيرة جداً، وزيم ككي عده لا يهاني...

اككتسبت الشقة بعد مدعتر تشريف مظهر مختلف يمد، وبدت الآن تشبه المسكن بشري، جنسى هو، بعد ن ييس التنظيف قبيبه البيرة الشبه يسمنع وراح يفكر بوضعه

كان وصمه هذا من حيث المبدأ مقبولا لأنه مثير على عمل جديد (يدبر النقود)، لكن بقي لديه بعض الديون وقلب محطّم، أه، عزيز، عزيز، الذي لم يستطع ذات الغيبس لمعاينته من أجل المصداق؟ رت 'ميرا' في 'ميرسين' بصباء وقلعه حاضره به؟ حسناً رعيه جيدة عمومًا مع 'مه' ليست بريئة تمامًا لسبب نسب الأمير الآن (أيه، ليست أنته، فليكن الله حاكمًا عليه) فقتل سعدته مع حر

مستقر 'هوف' وجه زوجته التي عاش معها قرابة العام واقترب قبل ثلاثة أشهر، فتتهد وشرع يحضر الفطور لنفسه

تكملم بصوت مسموع قتلًا: لا بأس، مستجد معرجاً

ثم عادت 'فكره' إلى 'ولب' التي اهترق وأبهر على ذلك النحو البشع منذ يومين مع لم تشر الأمور سيراً حسناً نوعاً ما فقد كذب نظره هذه المرة في تلك اللحظة نفسه وضاع بمالجه شكله البهر من حولها ليكن لهذا فهم هذا الأمر الآن فحقة ومبدأ لو أن الأمر لم يتأخر بعد لأعاده فكل شيء إلى الزوايا حينذاك سيترجم من من جديد في الحديقة الليلية وميض هذا رقصه جنبات الحديقة اللواتي لم يكن ليعصدق وجودهن منذ وقت قريب جداً عليه ففقد ر يتقلب على عتريته ويذهب بنفسه إلى 'ولب' حتى يعتذر منها عن كل شيء

صاح الضاح في داخله - لكلمات لم يهمل أعز شيء تريد أن تمتد؟

- ما ذهب قد مكثت هذا مذهب مني هتهه بشيء من و سات الله بمسحة وهذا سوء - قال 'هوف' ذك مثثة وسرع من شعر بلراحه في ممسه من هذا الاعتراف

قال الضاح في داخله - كما ترى أيها الشاب، فانت أذرى

- نعم، أنا أذرى، وسأذهب إليها الآن فوراً واعتذر، هل فهمت؟

صمت الضاح في داخله (يدبر) به فهم أن الحدال الآن بلا فتهه، وشرع 'هوف' يتناول فطوره مسجلاً تعيد بينه الحيدة لقد كان موقفاً لمصيب من الأسباب أن 'ولب' مستغفر له فثمر بالفرح لهذه الثقة غير المفهومة

7.

لم يسدوره القلق الفاصم إلا حين رأى 'ممه' وجه عمته البكفي، والحفلات التي سمعها بعد ذلك صدمته على نحو غير طبيعي وبمعيب تصديقه

- دأولاً في المستشفى... ضروبها ضريباً شديداً و... اقتصاديه

صاح 'هوف' بوحشية - و ريب الضاح في داخله (هذا ليس مهم جداً على كل حال) -

متى؟

‘جهشت العمة وراحت تتمتم بشيء ما غير مفهوم وهي تتعجب اليوم ليلاً رفوفه قليل
لصبح حرب الحديقة - لماذا ذهبت الى هناك ليلاً؟ لماذا؟

نظر رفوف صمداً الى المرأة وهي تنسج وحوادث ن يحيل كيف راحت العمة الهشة تسير
ليلاً عبر المنز المتهود الى مرج الحبيب كي يشهد من حديد رفوفهن السحرية. كس عنية
ن يكون معها او يكتف حبيد سيدافع عنها. لكنهم عومض عن ذلك استسلم للمجون القدر
مثل الحيوان لقد عرف حبيداً ان الترو في الحديقة ليلاً خيلوا لأن بالامكان هناك مصافقة من
لا يتممون في صبر لا للحبيب ولا للبشر وهؤلاء قدرون سهوله على ارتكاب أي شيء سود
ودسيه لأنهم لا يعرفون الشفقة والرحمة. وقد ارتكبوه.

سأله بصوت حاد شاعراً ما تفضل في روحه وبثتبع الشديد - في أي مستشفى هي؟

أجابت العمة - في مستشفى المدينة الأولى. هل ستذهب إليها؟

معم.

‘حسن عوف ن عليه على الأقل ن يكون الآن الى جنب ‘وليد ن يساند هذه الفتاة
لهشة والتي باتت الآن معلومة مدا محبب حتى التفكير به يصعب ن يحدث لطيفتها
الرفيعة والحساسة بعد مثل هذا الأذى الروحي.

انطلق الى حيث توجد الآن تلك التي جنبه عميلاً لقد زاد شدة ن يراف ويقول ن
تكلمت دافته ورقيقه قد بعيد لى الحيوية قليلاً وتسايف. ن يحف بطريقة من الطرق من
هدة وصعها النفسي...’

سار رفوف الى المستشفى من عبر ن يلهف أي شيء حوله فلم ير بوصوح مدممة سوى
أريج الجلي و مخلوقات العميرة الرافعة وضعدك متفكة الجبهت الرائعة والمتانة وشعر
كثيف سد الأسى الحد والمصني يلتهم روحه وعقله ملمون هذا العالم القدر والمشوه اندي
ترتصّب فيه شتى الأمور المفرقة والذي يحصم فيه بلوت مسبق على كل ما هو مير ورائع

دخل بهدوء الى الجناح هري وليد على الفور وان كس وجهه بكدر لا يعرف من
الصردت والشقوق الصدمات والأورام حول عينيّه والحدوش على وحشيتها وحشرات الدم على
شفتيها المشوهتين جعلت مظهر الفتاة يبدو دسماً خدّاً وشيراً لشمعة لا تطلق في القب

اقترّب عوف من التميرير بيضاء وترك ن وليد ليست ستمه بل ينظر اليه. لكن هذه
لظوره بدت رائحة نوع ما وحالية من الحياء ريف كانت نظراً لبساً انتهى ككل شيء عنده
حتى الحياء نفسه.

راح يتنص صمداً في وجه المشوه وهو يصعد لا يتوى على حبس الدموع التي تجمعت في
عينيّه كانت لديه رائحة قسوة واسعة نال الرجل الحقيقي لا يبغي ن يكيى ادا مهم

كعب حبه سيئه الدموع هي شئ السوء والصعده الذي ليس لديهم قوة الارادة وحملوا
لنفس. وإذا ظفنت رجلاً قلابك، ولا تسترسل في الحبيب.

تكلمت وليا بصوت خفيض - أمثرو - ما عدت الآن شبه على الاطلاق ملطقه
الحبيبت.

جثا أمامها قائلاً: - سامعيني على تلك الحديث، أرجو.

اجدع به هذه التكلمت بصوت داعم. فهو لم يتقدم بمثلها. مدم 'جد قهلاً

- ما عاد هذا مهمّاً الآن. لقد فتاوتني..

- كذلك، سوف تمشي. قال الألباء إن لكل شيء على ما يرام.

عمصت وليا عينيها. - إنك لم تفهم. لقد قتلوا روحي، ومن غير الروح يستحيل المشي
ثم لماذا هذا الآن؟

من يد الفتاة يحدو خوفاً من أن يسبب لها المزيد من الألم - يسعي عليك ر تمشي
أفهمي هذا عليك فقط أن تحدي في نفسك القوة..

تكررت بصوت يكفد لا يسمع قتله - لماذا؟ لن 'ستطيع الآن أن أرى الجيبت الراقصت
أنداً

سألها مختاراً: - لماذا؟

أشاحت: أولاً، بطرتها منه نحو المائدة.. هل يقتل أمك لا تفهم؟

مسند 'وقوف' رأس الفتاة برفقة - الأهم هو أن تعيش. أتمنى؟ أمي بدجج اليك. هل

تسمعين؟ أريد أن أشاهد وإياك رقصة الجيبت دائمة ضوأل الحبة

لم يترقب إلى صوته الحامس، و حمس بحرف شديد في همه - سوف يشاهد هذه الرقصه
مرة أخرى، لربما سيشاهده معاً عليك فقط أن تحدي في نفسك القوة

ارتجعت صانع العتاة فترك يده من غير أن يعرف بعد أي رد فعل قد يجمع عن تكلمتها.

- هل بالإمكان المشي بروح ميتة؟ إلى هذا لا يعلق.

شعر بالرهيب من تكلمت 'أوليا' المثلثة بالثقة والشبهة بالحكم.

ارتجعت صوت المدة - حكمى قدرة القداره تملأ كل مكان وقد تسب تلمعني الآن

خاف من ألوث الجيبت، فهي صغيرات وصعيت.

بوسل اليها تقريباً شعراً بالهيب الشديد في داخله - لا تقولي هذا - لا يوجد عليك أي

قدرة 'أفهمي' أن قتل الروح وتلوئيه مستحيل إذا لم يلوث الاسم بعنه بتصرعته لحاسة

صاحت: 'أوليا' يباس - كذلك، بات الكثير من القداره علي الآن وهذا أمر مفهوم

وبصعده أذهب من مع قبلي أن ألوئك مع يصاً أذهب 'به' نعم عرف - نوسل ليلاً لا تنظر

إني لا أروم تعلك

عولت : ولي وعرفت في هسثرب على السرير هوعب الموصه على صوت هد انمول
والصحيح الى الحدح ونعته دعه الى وراء الباب، وبعد ن وهب بعض الوقت سار في لدهير
منعب وشعر بالموضى والمراغ في داخله عش الضيب عيبه وملا الثقل سدده معوق عيه
تقمس تنفسه فنبهي احتب الأفكر من رة نهدي لاس في هسفره الان مدت حرهه وعبر
مسمية العصب الوحشي والياس ملا وعيه و جرد على صم قبصتيه والاضيق على سمه
:يب للحمى والخلم؛ ضم فضل هد عريب يمد عن الحصىة الذهبية التي بعش فيها
الحبيبات العجيبه لم الأمور هسدا؟ لدا؟ ضم هذا عبي وحضى ١

8.

رقصت التحينات موه خري (وحى يرس فوق المرح مزديت حرصت انكروبييه مفسده في
لهواء الليلي في حديثه المدييه وقد فتب رقصته الراتمه الوعي ضم هفت من قبل، وضرب
في الموه الأولى حى قدته :ونها الى هد و رته هذه المعجزة بدت هذه الرقصه في إشعاع القمر
لصفي مدله و مدت حت سحريه ربم راحت هذه العنثلات اليوم حصوم نتلير بغير
حميلا وبغير عادي وضرب :زادت ان تدخل مشهده الوحيد على نحو اشد لكى هل كى
يعرفن ما الذي حدث للبيكتهن؟

نظر هوه منسوب الى رقصه المخلوقات العجيبه شعرا بان شيئا جديا وصيب يتدقق الى
روحه لشد نظر بهجذب شديد الى العرض الجوي العاني للرافصت في الهوا و حاور ن يهيم
ي معجزة وحدهن في هذه الحديثه العاديه المسميه الى عالم البشر القاسي و تستهتر هل
يقفل ن يظنون انه مكن للحصديه في هذا العالم الملوث؟ انه محروم كليا من شتى المشاعر
والموهل الرائعه التي يمكّن للحصديه بمصلحه ان تنحو الى حقيقة فكيف استلصص هذه
المخلوقات ان تصل إلى هد من الحصىة؟ ومن اين عموما ظهرت هذا؟

راقب هوه :رقصه الحبيات السحريه وشعر بالدموع المريره بهمر على وحيتيه، ولم
يفجل لسبب ما من هذه الدموع التي استثارها فيض شتى المشاعر المكفه التي سالت
بالمس الحر في روحه انشأه لشد بكى.

تشرين الثاني - كانون الأول 2002

مدينة بيلمورود

تعليمه..

□ محمد كشم

قال أخي

« هلينا جميعاً أن نواكب التطور الحضاري بمختلف أشكاله ونشئ فروعه ، ونحسب
مهيات رؤوس أعمامه . واستدركه

« هلينا ضمن الاستملاء ، فلا يحكف الله نفساً إلا وسعها

سأنته ، وكان حديث يدرج جميعه عن جهرة الدوالي والمحمول كعه يسميه البعض

« على ماذا تنقم؟ » هل تريد أن تقتني جوالاً؟

أجاب بإسراي.

« نعم ولم لا ؟ هل نطمح التي دارت وتدور وتدل على همة كثيرة وبالحسنة عدد
الملاوي »

ومر ان ربي كل من الحصريين مدلول واستعسوا المكفرة الصرغ مع حي إلى محل
لجارتنا قريو . فالتسري كل من جوالاً . ومن ثم شعناهم وعبد نقض هجة وسروراً

كأن قد شغل هيم نيب سبد التعليم - اذا م صبح النمبر - وذلك بهدف التوفير
بالكلام الذي قد يذهب هيه ، لأمر قد يكون مفهوم بمجرد نبيه الآخر بتعليمه فسيرو
هويله ، حسب ترتيبه أو اتدري سبق ، أو استبهاطات واستتجابت من سبال مقدمات متبورة
همللاً اذا علمت لأحي صبح ، كان يأتي من بيته القريب ، ويشرب معه الشاي أو يتناول
عندم الاططار . و حين كان يعلم نبي هذهب اليه وإذا بجيلة من الطين حمره لقلب والصب
في ذلك انقرب.

حرجت مع زوجتي والأولاد إلى البحر . وجاءت هذه الرحلة هكد من دون إعداد مسبق
فقد التصلب هل زوجتي و حيرت ترتيبهم السريع الكليل والولي بالرحلة حيث توفر
(لشانية) ملا حر عند النقطة التي يعمل فيها هو زوجتي ، وأصب دبح أن هلك الب يشبه
لح ليصر انطلم مصمب إلى ركب الرحلة من غير أن يسدعي الحجة أن بأحد مص

لا بعثت الشمر وبعض الملائس و شيء حوى بسيطةً وانطلق. شفع من يورن بعد وقت
في ثانيا عجالتا لإعلام آخر بذلك بما فيهم أهلي.

في الطريق علم لي أخي. وفهمت من تعليمته إنه يسأل.

— أين أنتم؟

أجبهته بتعليمي

— نحن في الطريق إلى البهر

وعندما وصلنا علمنا تعليمه قصرةً ببعض الله قد وصل بالسلامة

وبعد قليل ففتح بعسل بي حي. وفتحت تعليمه ضويلةً ولم رد من حسره فلم افتح
الحمد طيب. وبم ذلك؟ وقد فهمت. ب اللبيب الذي بلا شره بهم. من ذلك أنه يقول

— آيه... آيه... هكذا إذن. أناس في برودة البهر، وأناس على حر الحجر

وفي المساء بعد ب تمشيدي وتمشيدي. ردت من عذركه بتكلمتي. هم لي حملت الحوأل
بيدي حتى رعبسي ركب المصحة وحطرت لي أنه تصدأ رعبسي. فجعلته يرب صوبلاً صوبلاً
ولم أرك عليه جراءة وفأفأ. وقد استتجبت بنهمي اللقب امده اني حسنتي المداسه إنه يقول

— أرايت. لقد استطعت ككشيك على الرعوم من بعد المسافة.

وأما عدم اجبتي فكذلك تنمي

— نعم ضعلتي لكشني سأحملك

و علق ابعداً بحيث اسمي عن مشككت حي ومثله. ولم فهم اني فتح الحمد
إلا في عودتي مساء اليوم الثاني.

وفي الطريق. انصلب به وبقي الحوأل يرب ويرب حتى فصل. ولم يفتح حملاً...!! وكنت
أريد ان احبره إننا في طريق عودتنا. وإذا ما أرادوا شيئاً لأشتريه لهم فسأفعل

ولما لم يفتح الحمد فهمت أنه لا يريد شيئاً. عطفنيته وأنا أضع الجوال في جيبي

— نعم وما تريدون... هذا شأنكم. أجبنا الحزمة

وصلنا مساءً.

كانت خيمة كبيرةً تمتد في الحرة عياله مرلدا. من تلك الحيم التي ينصب عادةً في
مسيجات الأفراح أو الأتواح، قلت لزوجتي

— عجب...!! ماذا حدث في الحرة؟ لم يخبرنا أحد بشي...!!

تلقني أحد الأديب خرجوا من الحيمة. وفتح يديه وهو يحضني قفلاً

— الحمد لله على سلامكم. نعم. هكذا حل اللبيب

فَتَمَسَّ بِهُ بِسَيْفِهِ لَكُنْهُ إِذَا مَتَّعْتُكَ إِلَى بَرْجَةِ ثَمَنِي عَرَبٍ نَحْ الْحَدِيثِ هِيَ وَهِيَ وَأَنْ
لَرُحْلٍ حَبِيبٍ يَزِيحِي بِهَدَى الْوَهْدِ الَّتِي حَصَلَتْ فِي جَارَتِي - وَعَلَى كُلِّ شُكْرَتِهِ، وَدَعَوْتُ لَهُ
وَمَا مَرُوتٌ بِحَسَبِ مَرَلٍ هَلِي، كُنَّ الْيَابِ مَفْتُوحًا عَلَى مَصْرَاعِيهِ، اسْتَمْرَيْتُ... أَفَلَتِ
كَيْدَ أَنْ هَمِي فَحَوَا الْيَابَ لِمَسَاعِدِهِ الْخِيَارِ الْيَدِي قَدْ لَا يَمْلِكُونَ سَهْمَ فِي مَرَلِهِ.

هُوَ جُنُبٌ بِأَخِي وَهُوَ يَجْرِي مِنْ يَدِي، وَيَقُولُ بِعَصْبِيٍّ مَكْشُومٍ

.. بِنِ امْت...؟ قَلْبُ الدَّيْنِ عَلَيْكَ ۝

بِظَرَاتٍ قَسِيَةٍ مِنَ الْعَبِّ الْحَرِيرِ كُنْتَ تَخْلَعُ مِلْهُ عَيْبِهِ وَتَصُبُّ فِي حَسَبِ هَزَاتِي وَهُوَ
يَسْهَبِي مِنْ يَدِي إِلَى الْعَرَفِ مِنْ يَدِي يَسْجِي لِي مَجْدًا أَقَلَّ كَلِمَةٍ وَاحِدَةٍ

عَدَمَ خُلُوبٍ بِشَرَّتِهِ غَضَبٍ

.. أَلَمْ أَخْبِرْكَ أَنَّنِي مَسَافِرٌ إِلَى الْبَحْرِ؟

.. أَنْتَ أَطَهَرْتُ؟ مَتَى كُنْتَ ذَلِكَ؟

.. الْبَارِحَةَ صَبَاحًا، عِنْدَمَا عَلِمْتُ لِي لِمَسَاكِنِي أَيْنَ أَنْتُمْ؟

.. هَلْ قُتِلَ لَكَ بَنٌ مَتَى؟ لَقَدْ ارْتَدَّ بَنٌ قَوْلَ أَنْ وَلَدَكَ حَالَتُهُ الصَّحْبَةُ تَدْمُورُ فَلَمْ تُجِبْ ۝

.. وَأَنَا أَخْبِرُكَ بِتَلْهِيمَةٍ أَنَّنَا فِي مَرِيَقَةٍ إِلَى الْبَحْرِ..

.. وَمَنْ يَزِيحِي 'نَ تَلْمِيْكَ نَعْمِي هَذَا ۝ ١٩ نَمَ لَدَا لَمْ تُحِبْ عَدَمَ اتَّصَلْتُ بِكَ لِأَقُولَ بَنٌ بِكَ

فِي الْمُسْتَشْفَى وَإِنَّهُ فِي غَيْبِيَّةٍ؟

.. فَلَمَّا نَ أَتَيْتَ تَحْمَدًا عَلَى رَحَلَتَا، وَقَدْ خَمَمْتُ حَيْبَهَا أَتْلُكَ تَقُولُ أَيْهَ.. أَسَاسٌ هَلَى الْبَحْرِ،

وَأَنَّا عَلَى الْحَجَرِ، وَمَنْ لَمْ أَنَا بِمَلِيحَةِ الْحَالِ لَمْ نَسْ نَ أَخْشَرُكَ شَيْئًا بِفَتْحِي الْخَطِّ، وَقَدْ

اتَّصَلْتُ عَلَى فُطْنِي بِحَلٍّ شَيْئًا تَلْمِيْكَ.. ۝

وَكُنْتُ أَرِيدُ أَنْ أَسْأَلَهُ عَنِ حَالَةِ أَبِي، فَتَلَمَعَنِي فَتَلَمَعًا

.. وَبِالْإِيلِ عَدَمَ اتَّصَلْتُ بِكَ حَتَّى فَصَلَ الرَّبُّ بَنِي، لَدَا لَمْ تُجِبْ؟ وَمَنْ يَمْدَدُ لَدَا عُنْتُ

لَا اسْتَبْقَى؟

.. كَسَبَ زَيْدُ الْإِتِّصَالِ بِكَ، لَكُنْكَ اتَّصَلْتُ فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ الَّتِي جَرَحْتُ الْجَدَّالَ مِنْ

جِيْبِي فَارْعَشِي رُتْنَهُ الْمَجْدِيَّةَ وَلا تَكْتَشِفْكَ مَرِي حَبِيبٌ نَ مَرَحَكَ وَحَجَلَكَ فَلَا جِيْبَ،

وَعُنْتُ الْحَوَالِ مَوْقِعَ أَرْضِكَ مَكَ رَدًّا عَلَى احْجَلِكَ

.. عَدَمَ كُنْتُ زَيْدُ نَ حَبْلَكَ...

فَتَلَمَعَنِي مَتَّعْتُكَ ذَلِكَ الْإِتِّصَالُ الَّذِي لَمْ يَرُدَّ عَلَيْهِ،

.. وَأَنْتَ عَدَمَ اتَّصَلْتُ بِكَ، وَعَلَى هَرَسٍ ثَمَنِي كُنْتُ أَوْدُ مَرَالِكَ عَمَّا مَرِيدُونَ شَرَامِ، لَدَا

لَمْ تَفْتَحِ الْحَطَّ ۝

أجاب بصوت عالٍ: «مررتك».

- لاني كنت عندها معهم مكاناً جدياً

- معهمك بماداً؟

- معهمك بالدفن.

سألته مرةً ما

- دفن من؟

قال بأسه:

- دفن الذي توبه.

عمرني حله من الاحتلال وعدم التوارث فقلت برفق: «جاء»

- ومن هو؟ لم تعبرني..!!

نظر إليّ بهربٍ وهو يحكم، يفقد سيره وقد نفضَ محبته

- ألم تقم حتى الآن أن الذي توبه إسمه هو والدك.

عندها سقطت على الأرض مشتماً عليّ، ولم أهدأ هي شيئاً

تافه..

□ معي العمر

يقف أمام المرأة - بحيل اليه - انصاف صورته عليها يتحرك بعير حركته يتجمد
 كتمثال.. يذوق النظر - تأخذه المفاجأة
 - نعم أنا أتحرك.. أنا آخر عيولك.. أنا لست أنته
 تتجمد الكلمات في حلقه - يتم انصافه في المرأة حديثه
 - لم أمت مدهش معكدا؟ الى متى كنت نقتل اسمي - بعض موديتك بك في مثل ابرلافك
 نحو قمع من التفاهة لا يهق له؟
 - احترم نفسك - لست تفهم
 - بل تافه... هل تريد ان ليك ذلك.. أنت الآن بماذا تفكر حقيقة؟... بمعنى ما هو
 الأمر الذي يشمل تفكيرك؟
 - بصديق، تبديل أسطوانة الغاز
 - في الأيام الثلاثة الماضية - هو الموضوع الذي اضل مسرحة رعدك؟
 - تعبته حراس الدم
 - انهاء إعطائك المحاضرة للطلاب - بماذا تفكر...؟
 - افكر هل سيكمل شحن البطارية والموديلات مع انتهاء المحاضرة أم لا...؟
 - انهاء جلستك مع صديقك المهندس في لستفهم الأسبوعي - هو المشروع العلمي الذي
 تشاورتم عليه
 - تفكير سيجول لولدات التي يستخدمه في التمر من التبرير الى المرء بيه على جهرة
 تحويل الذي كانت تستخدم في الميزان قبل الأرمه ؟
 - يعني موضوع عظيم - حر..

.. لكذلك، تتلمس أنثى خلال الفترة المصرومة قرص كل ما مكاتمه غابريال عنصري
ماركيز وميلان كوندير^٩.. وجورج ورويل.. وعلاء الأسواني.. وإبراهيم عيسى.. وسليمان
كويكج. وأنثوي روبنر.. وشون ستيفنسون.. و-

- إيبنيه يكتفي - كمثل الحمير يحمل أسفارا -

- لا تجعل من المقربة ذاك حملها على ظهره و' حملها في عتلي وكتلي

- مضطجعة للوقت. ألا تريد أن ترى أين وصلت.

- ما زلت حب' وحفظت على سرتي وسف هذا الصبح المتلاطم كبحر الظلمات.

- أنت يمين تتحدث. هل تحرر على خلق مفطعك الما' الركة الذي لم يفره عند ثلاث
سنوات.

- جيمي طيب لا تحرر تعلم لماذا؟

- طيب تعلم. لكلي لا تظهر بطلته المهتره ككبح تلك

ككربت في قتلا، تحرق تبخرت دمه من عيه و حب

- لكلي استطعت أن شتري ثوب جديدة لأصلي استطعت أن شعورهم حتى الآن أن

العبادة حملة علمتهم الشعر والرسم هم يملكون حذرنا الحديقة بلو دتهم لمرحة ويتروون

في إلقاء الشعر ككل مساء.. وهم لا يزالون يحبون الآخرين.

- سي.. سي.. استيقظ لن نذهب لشراء الألوان لمكمل اللوحة على الجدار الحلمي

لقد تأخرت بسبب قبلولتنا.

مع الأستاذ غسان كلاس

□ أخرى الحوار سلام مراد

- تلغم الثلاثه البيت لمجتمع المدرسه
- كان الشعر هو الغذاء الروحي
- علينا ان نحسن انفسنا
- كنا وما لنا وسيلتي من مصدر الطبعه والخير
- للطلم

الأستاذ غسان كلاس كاتب وباحث وإعلامي سوري، نشأ في دمشق، شرب من مائها، وشم عطر ياسمينا وبهل من ثقافتها وتربيتها وفكرها، عاش شخصياتها الوطنية والثقافية يوسف العظمة، فخري البارودي، شفيق حيري والزركلي، والرم، ومردم بك، وبران فاني، ومحيي الدين بن العربي، أحب بيته، حيث ولد في حي الصالحية، الذي يحمل عبق التاريخ وأصائه، ففيه الحوامع والمساحد والمدارس، وفيه شارع المدارس الذي يمتد من ركس الدين إلى المهاجرين، تنوع فيه فنون ومقامات الصالحين، استهوته هذه البيئة فكان الابن السار لها، أحب الثقافة والعلم، أحب تراث الآباء والأجداد، لذلك تلقى بدعشق وتاريخ سورية، وأسماء كتبه تدل على عشقه ومحبه (دمشق قراءات وإضاءات)، (هوامش على مفكرة عاشق دمشق) و(شعر الحلاء مخنارات)، و(كمال غوري الشراي شاعراً وباحثاً ومترجماً)..

لها شبع علمي وثقافي وعمرية منها (مراد اجتماع) و(مجمع ومجميوس) و(سيرهم بقلاهم) واللوعوف على مسيره الثقافيه

تسليم مهم ثقافيه رائته حب والنصف دائشدة العلم، ولأهميه وسمة الثقافه الثرية كان عمله في التلفزيون، من خلال برامج

والإنسانية كمن لنا معه اللقاء والحوار الأني

٥ بدايات الأستاذ غسان كلاس، أين فرصت، وتكرياتك من أيام الشباب والقراءات الأولى؟

٥٥ في دمشق ولدت، وفي مدرستها وجدتها درست وتحرب مجزاً في اللغة العربية وأدبها - كمن التعليم - ما قبل الجامعي والجامعي، مختلفاً في مناهجه وأساليبه في حسيبيات وسيبيات وسبيبيات القرن الماضي عما هو الآن. فقد كان - علاوة على إفرانه بالثريه - متغاضاً في ثلاثيته التموجية بين البيت والمجتمع والمدرسة أو الجامعة بحيث يشكّل منظومة متكاملة تسهم إسهاماً فاعلاً في تكوين التلميذ والمطالب وتماهده في تملك حصية الحكمة، ومن بعد الاختصاص. فقد كان لحقبة المدرسة دورها في تكوين التلميذ وتوجيه اهتماماته إلى في نهضت الوطنيات والواجبات أو في توليد مهارة القراءة والمعالجة والمتابعة لديه فكانت الكتب التي ستغيرها من مكتبة المدرسة مهياً ومرجماً ضرورياً لإيجاد الوظيفة، ووسيلة داعمة في ممارسة دور المدرس في الإثراء والشرح. ولا يخفى أهمية ذلك في رزق يدور الثقة في نفوس التلاميذ..

ك، قد حلول المطلع الانتصافية و لصيحية، ينقي بتوجيه المدرس من مكتبة المدرسة ما يقيف مطالعته في تطوير ملكة القراءة ومهارة التحليل، إضافة لملأ أوقات الفراغ... وبالطبع لا يعني ذلك الانصراف إلى ذلك بلطلى والعروض على

الروايات والتسليكات المحتفظة التي تسبني الأجسام والمقول

في المراحل الدراسية الثلاث التي سبقت دخول الجامعة فكانت قد قرأت معظم مؤلفات جبران خليل جبران ومصطفى لطفي المنفلوطي وغيرهم، وسالسل ودوريات تحسن الأطفال والهاهين سواء التي تسرد سير الأعلام أو وقائع التاريخ وحكيائاته وقد كان ذلك بتحفيز المدرسين والدي (الأمية) التي كانت تقدر العلم والمعرفة وتتصور ما لهما والتي كانت تمارس دور الأب، الذي ارتحل مبكراً، أيضاً.

٥ من هم الكتاب السوريون والعرب الذين أشروا بك وكانوا لك معروضين على القراءة والكتابة؟

٥٥ إضافة للإبداعات الروائية والقصصية والمسرحية التي كانت تأخذ مساحة من مطالعتي، خاصة في الليل فكانت ككناجيت ككناجيت خوري، وحدا مية، وعمدوح عموان، وعمد الله ونوس، وعمد حورانية. وسواهم، والتي كانت أروع وأتبع تعويها إلى اهتمام درامية، على التباشير الصميرة أو حشة المسرح الذي كانت من مدمني أريد حدة من لرحه الذهبية للمسرح القومي وإبداعات الشرة والناقصة... فكانت تستهويي الفريست الأدبية والنقدية فقد قرأت جانتهم وشعب بتمس شوقي صيف، ضة حسن عباس المشاد، عمر الدين اسماعيل وغيرهم. وكانت تجذبني الكتب التي تتناول

الشر اغترفت وتعلمت ثم كتبت. من (الدارس في تاريخ المدارس) . ومن (القاتل الجهورية في تاريخ الصالحية) ، استلهمت وفيها بعد أثبت وحاصرت وبشرت.

سورية مهد الحصار، ودمشق أقدم عاصمة مأهولة في التاريخ، وستبقى عنوان الحصار ورمز الأدهر معلم الحرس عليها والود عن حماها بالأرواح والمهج . فهي البوية والوطن والانتاء.

تأرخت لمسلون ويوسف العظمة، ماذا أريدت أن تقول للقارئ والكاتب السوري والعربي؟

منذ طفولتي الأولى استوقفتني موقف يوسف العظمة وشجاعته دفاع عن الوطن والحرية والكرامة، واستوالت ذاكرتي تلك الزيارات التي كان يستلعب الوالد . رحمه الله ، لصريح يوسف العظمة في ميلون، والتي ألهمني في أحد الدروس شرحاً مختلفاً ولافت لأبيات شويفي، التي كانت مقروءة علينا

سأذكر ما جئت جدار قبر

بهاجر جلق ركيب الرمال

مقيم ما أقامت ميلون

سأذكر مصرع الأسد الضبابا فقلت في نفسي، فيها بعد، لا ريب أن هذه الجمولة المبررة والنادرة قد حظيت بتقدير واعتماد الشعراء هككت ولاد، فتجكرة هككتي (منشعبات من أدب ميلون - الشعر) ، الذي تناول فيه شعر ميلون على ألسنة الشعراء في سورية ، وفي الوطن

الأعلام وحيواتهم وتجاربهم كشالروكلي في اعلامه، والعطري في عبرتيه، وعيسى هتوح في كتبه التي تناولت في معظمها اعلام النساء.

أما الشعر فكان ذلك العناء الروحي الذي يلهمني ويجهلي، أحلق في عوالم الجمال والوطنية بدءاً من مجموعة نزار قباني التي هككت أتبعها وأتقمع شور صديروها، وليس انتهاء بدواوين شعراء الشام لرركلي، ومرد بك، واليرم، وشعيف جبري، الذي كس يلمسي ويسحري بضده وتحليله للتعبيرة هككتته

شعراء فلسطين محمود درويش وسامح تقسم ونويفي زيد وخالد ابو خالد ، إضافة لحسن البحيري ومهد الكركم الكرمي هككت أشمزم . إضافة لصدى ركريب . شاعر الجرائر تسربلتي بحالة من النشوة والحماس. وقد كان لي الشرف أن التقت بمعلمهم فتألمت في عوالمهم شفوفاً وفكراً.

علاقتك بالصالحية، ودمشق القديمة عموماً، أنت والشام كيف تنظر إليها وكيف تريها أن تكون؟

في الصالحية ولدت، وفي دمشق عشت معلني وتمت ولعت وتحيلت، وعلى ترانيم أذانت وتنبيح مآذن جوامعها ومساجدها وعيت فتسرب حب الأصالة والتاريخ إلى وجداني وكسني فقرأت عنها معظم ما صنف وكتب، والصالحية جزء من دمشق الحاملة مهوى القلوب والأفئدة، من معبد

□ كيف استطعت أن توفقي بين الكتابة والعمل في مجال الإعلام؟

□ تنظيم الوقت، وتحديد الأولويات، لاسيما في التحضير لعمل ما وإجباره فمعد العام 1974 وأنا أكتب وأتشر في الصحافة السورية في الأدب، والفن، والأعلام، والتراث - ومواهب - وكان من الطبيعي أن أكتب افتتاحية العدد الأسبوعي من مجلة (نضال) التي كنت أراس تحريرها... وفي الوقت عينه أخصص أوقات للبحث والتأليف في الموضوعات التي تدخل في اهتمامي، فقد صدر لي (دمشق قرأتها وأصابت) و(عواطف على مائدة دمشق) و(شعر الجلاء - مختارات)، و(كامل هوري الشراي شاعراً وباحثاً ومترجماً).

وعلى التوالي أصدرت فيلمين تلمزيونيين: مهملون المين والمحرر، الجلاء يوم هو الدنيا، ولكن عندما أصدرت إليّ برامج تلفزيونية دورية فكك مراتب المجتمع، سيرهم بأقلامهم، مجمع ومجمعين، ضال الوقت وتخلصت لتأجلي في مجال الصحافة المشرقة، ولا أقول إنها أعمدت... وأما أهول على هذه البرامج لأنها حققت ما أهدف إليه، وبصورة بصرية جارية، وتوالت الأفكار والثقافة وأعلامها...

□ كيف لم تتحدث للشارع عن مشروعك الإعلامي؟

□ نشرت قبلاً إلى المشروع الإعلامي الذي أعمل عليه من خلال البرامج الثقافية التي أعدها، وأقدم بعضها، ولعل من المميد

عربي، والمهاجر - والذي كان - بشهادته للشهد أول دراسته تجمع شعر ميسلون وشهيدهم الخالد في كتاب واحد، وقد شرهني أحسن هدي، الذي له مكتب من (معرفة ميسلون) بتدريسه.

□ سيرة حياتك في حقل الثقافة طويلة، ما هي المراحل والمعطيات التي استوقفتك؟

□ لا تدخل المهام التي أسندت إليّ قبل إدارة نقابة دمشق، في صلب العمل الثقافي أو الإدارة الثقافية بمعناه المصطلحي، فقد كانت أعمالاً تلازم العمل الثقافي والإعلامي بشكل غير مباشر... ولكن مع تسمي عملي مديراً لنقابة دمشق فقد وجدت من الأهمية بمكان وضع مرتكزات وقواعد لذلك فهدى أمام مسؤولية جسيمة تحصي المنتج والمثقف فكل من هدي أن سمي وستصنف الكبير من المثقفين المبدعين، لذين يقدمون نتائج ينظرها مؤيدو المراكز الثقافية، وبالعالم عيسى أن نعلس وطير بالوسط الثقافي عن هذه الفعالية أو ذلك النشاط الذي يشجع المثقفين لمادة مرله والضموم إلى المراكز الثقافية لميل - وهو سيميل - من معنى الأنشطة التي يمتدح أن تكون متميزة وجديدة

يصاف إلى ذلك، عدم حظقت بإدارة المراكز الثقافية العربي السوري في طهران، فمت بوضع الحطة المدروسة والمحكمة في تبادل الثقافات بين البلدين، سورية وإيران، والسعي ليماء حسوس المعرفة والثقافة بين عوام تكملا البلدين... وليساً بصدد تعداد الأنشطة والفعاليات التي جسدت وكنت

أحاول رسم بلاتر....

لها برلمان من الهائمين

وشعب رهيق من الهائمين

تتلم حاملها فوق راسي

وتحكي مآلها في عيوني

أحاول رسم بلاتر تكون صدقة فخري

ولا تتدخل بيني وبين هُتوني

ولا يتجول فيها المساكين فوق جهنمي

أحاول رسم بلاتر....

لكافطني إن كنت صدقة فخري

وتصنح عني ، إذا طاش نهر جلوني

- وفخري البرودي الشخصية الوطنية
الموهوبة التي تكسّر الطرف والكرامة
وسكران الدات في آن

وغير هؤلاء كثيرين في تاريخنا
يشكلون مسارات يهتدي بها ويمتثلهم من
مواقفها وممودها - ويتح على الكسب
والمعسرين - البند مسؤولية التعريف بهم
واستهض النهم من حلالهم

ما هي المفردات والإمكانيات المطلوبة من

الإعلامي؟

من نافذة الكلام ، أن العمل في
مجالي الثقافة والإعلام له سماته وخصائصه
ومميزاتاته ، وهما - أي الثقافة والإعلام -
يحتاج جس إلى موهوبين ومتخصصين
ومندوبين ، ولا يحتاج إلى موظفين كم
في الأعمال المهنية الأخرى كالمهنة
والزراعة والاقتصاد وسواها.

الإشارة إلى عدد كبير من الجمعيات الأهلية
ونشطاتها التي عرفت من خلال (مراد
المجتمع) وإلى عدد كبير من الأعلام
للمجموع الذين تعرف عليهم متابعو (مجمع
ومجموع) ، الجمعيات الأهلية الذين
رووا تجاربهم وعرفوا بنجاحاتهم من خلال
(سبرهم بأفلامهم) وحالهم التعريف -
مفصل - بهيئة الموسوعة العربية وأجرائها
لموسوعات الدماء والتخصصية

ماذا يعني لك مهني الدين بن عربي ونزار
قبايلي والبارودي ، أين نحن من صعوبة
الشخصيات الثقافية والسياسية في سوريا؟

لا يختلف الثنا في الأسماء التي
صكرت بجمعها المصغر التوري ، ولا ريب
أن الشيخ معي الدين بن عربي ، الذي نشأت
في رحابه ، يمثل الانفتاح والانفتاح مقصراً
وشاهراً حيث يقول

لقد صائر قلبي قابلاً لكل صورة

فمرعي لفرلان - دهر لرحماني

ويبت لاؤاني ، ومكعبة ملبس

والواح نوراً - مصحف قرآن

أدين بدين الحبيب .

أني لوجّهت وكاتب

فالحب دهن - و لعمري

محي الدين بن عربي
وسرا قبايلي ، رائد المدرسة الشعرية
الحديثة التي من سماتها الجرأة والوضوح
والحرص حيث يقول

والاقتصادى وثقافياً وسياسياً ، والجمعيات ، على اختلاف مساهمات ، وبشكلياتها ، تهدف إلى عبة واحدة المشاركة في البناء والتنمية ولا يعكس الاعتماد فقط على جهود الضلعين المدم والخاص ، ولابد من ثالثة الأثنية المجتمع الأهلي..

وغني عن القول ، إن هذا الدور قد ظهر جلياً في معالجة الأزمة التي تعصف ببلد الحميين ، وشهد ، جميعاً ، حكيم تصافيرت ، وتصفير الجهود ، للنهوض بهذا البلد وإقائه من عثرته

□ رسالتك للقارئ السوري والعربي :

□ مسؤولية كبرى تسح على عاتق المواطن كفاية ، والتمتين على وجه الخصوص ، لاني م تواجهه امتنا ، وبلدنا ، حرب ثقافية بكل ما تحمل الكلمة من معنى.. حرب شعواء المثل من امتنا ، ونشويه هويتنا التي كانت ، وستبقى ، علامة فريدة في تمير وفوت

عليها ألا تدخر وسيلة لتحصين أنفسنا وجيالنا من الذين يتربصون بنا ، ويحصبنا ، وتاريخنا .. فكيف ومنزلت وستبقى من يصدر الحبر والحبة للعالم جمع -

من المؤسف أن يسند لشخص إدارة مؤسسة ثقافية ، إعلامية لا يمتلك مقروماً معرفياً ، أو لا يكون إيمانه وممارسته أن الصداق الروحاني والمجسدي موار لتداع الجسد ، بل ومصله.

□ نحن والاخر ، والعلانية بيننا ، كيف تنظر

إليها !!

□ يقول المثل الشعبي (صاح إسمك في عهلك ، مثل م بتوجعك ، توجع غيرك).. ونحن في سورية ، بحمد الله ، نمتلك ثقافة احترام وتقدير الآخرين على اختلاف مداخلهم ومشاربهم وأديبهم ومعتقداتهم وأعرافهم ، يفتشون جميعهم ثواب الوطن ، ويتخفون سماءه ، يتفننون بأمجاده ، ويبخرون بعلوانه وإبجائته ، ويقفون صفاً في الدفاع عنه والدود من خيائنه إهم يشكّلون لوحة مضط ألوته ، ولكنهم تبقى متعة للناظرين بجمال وبهائهم مهم حاول النقص النبل مه أو تمزيق حلقه

□ مظمات المجتمع الأهلي ، وأنت عضو في أكثر من جمعية ، دورها في مجتمعنا ؟

□ يلعب المجتمع الأهلي ، من خلال جمعياته ومنظماته ومؤسساته ، دوراً بارزاً في تكامل الحياة وسيورتها اجتماعياً

القصة القصيرة جداً وتجليات قوس قزح

□ محمود علي السيد

تحتل ألوان قوس قزح الإبداعية في حذقة عين القصة القصيرة جداً (very short story) بمختلف طعومها وتراتب أساقها، بسبب ومقاسات، أشكال وحجوم، أنماط وصيغ وأطر، تماوت ما بين حسن وآخر، تلعب فيها الزعرة الدعوية الكنايية ولفاعلية حبات النص الوردانية وحبوبة السبع وبضارة صيرورته القيمة المعيارية والدور المحلي في التمرير والتنعيد، اللغو والهوس، التسول والعروف، الانصهار والاملاسة، التعميق والتسطيح، يرددها في هذا الحبر السطيري - دون إقصاء لأية جوهرة في صندوقها الجمالي - بإصاءة خاطئة واحترء لافئ.

1 - ملحة النص

السروي ابتداء بالمحكيبة (fibula) وانتهاء بالقصة القصيرة جداً في رلفنية الطرح وليس في سرحدته، تمرير على بصاعته الرائجة في سوق الضربة المصري (بالمفهوم الإيجابي لمصطلحي السوق والبصاعة) بمصميه القصير والطويل (القصة القصيرة والرواية) إضافة إلى حضور أصلاص مربع السرد القصصي (الحدث - الشخصوس - الزمرسن - الحكاكا) في مصميج كيمونة ككلا الممثلين القصة القصيرة جداً، من طرف ولعيف السردية المومناً إليها من طرف آخر، مع الافتراق في توصيف حال كل

تتمسك قرابة القصة القصيرة جداً لمصنوف سرديات القص وسلاقتها الأسرية الدرجة الأرضي في سلم المقادرات الشاهق بأشكاله اللؤلؤية المصمدة في واجهه قماشه المعمار الإبداعي الرخامي وطلوعه جمته هالحكليه بكل تلاوته، وتشعب صرفه مرتنكر جوهرى وميران ذبت ومفقد لا تحطبه لعين المدف، رب ر قوس الكليله لكسر مسرود لمظكي تشد صوابه بليد

١- الشعرية (Poetics)

من تحديد المنطق القدي الإقنرر
التطعي بضرورة توفر الجرعة الشعرية
بمرتكزها الإبلاغي القادر في فروع الإبداع
للرحيل أعلاه القصص القصيرة جداً من هب
وعنوف مسرودات القصص من ههنا وذلك
بتوجيه الرقعة القلمية إلى مريض (الأبريق)
displacement بمفهوم المصطلح العربي
(المحول) بمفهوم المصطلح الشرقي عبر
إشارة المجر (metaphor) بشطره البديع
والبيس المتجسد بأرصفة الأول (التورية -
الطباق - الجناس - القابلة) وأرصفة الثاني
(التشبيه - الاستعارة - التضحية) من خلال
استصدار ثقب ومعالجة افتراضية وثبة وتشوف
احترافي دقيق.

٢- عدم قراءة القصة:

تتمظهر عدم قراءة القصة - تعشياً مع
عصر السرعة ومناطق تحلقته الدهشة - بتقصير
المصنف في القصاص، وضائقة الحجم بعدم
الاكتفاء في المعجم التمرداني وتلك بالتحويل
على الأصم والافتقار والتشوي والارتباك
لأصالة الجور ومصممة المحتوى وتهدير
أوتارهم دون فتح مسير العظم على مصراعيه
بالاستعانة اللطيفة، وحشو القول وفصلته،
وسقط متاع الإغليب، بضاعة البها الانخراط
التمرداني النحوق والسبك الرائق التيق الأبيق
مسرورة وإدانة وزينة بهارة أملاوية وأبهة
مظهرية وتوثيق تشكيلي يهي خالب.

٣- التورية (Irony)

من أهم روافع النموذجين اللقارن بينهما
(القصة القصيرة جداً وقصيدة الفخر
والومضة) للشار إليهم بالولاء ووهرة المجتبي
عصر للقارفة أولاً بشقيه المضموني

ضلع، ومولاً إلى الإحالة الضالعة بكنهه
ككل منهما بشروكه الواردة في السياق ومدى
ملائته وذلك بملو توتر مبس الحدث تصاعداً
أو خوته تنزلاً، اشتد أفعال الشحوص أو
عكسها، استعانة أذرع الرمان تمهداً إلى
دهور أو مصروف تقلص إلى برهات، وساعة
هذه الحواس (التورية الطوقية - الأمداء
المصنعة - وقعة الهبة - بماء الألق) أو
تصيته (تويج قرنفة - فلاة غص - قلعة
مطر - قصيدة ورق)، عبر فضاء مسطرة البروق
القدي بقله النوعي الشلح بموازية إحصاء
رياسة القراء باستطلاع النص واستخراج
مضمونه ومدخلاته بشقيه العددية والبنية
واستنتاجهم، تضاعف لسعة جمرات موقف
التجربة المتحجرة في جدلية الحصور والقيود،
الوجود والعدم، المسكون والحرشة، المادة
والفراغ مع إلقاء نصيب نظرة ثاقبة على ذي
الخطبة الذي يقوم بمنطقه التجريدي على
طهارة التمسوت شفاف وسيل أروسته الشربة
(في فيج) السدي يقوم بمطافه التجسدي
(الحفلة) على طهارة التمسوت تحييراً،
منعطين عن سديق عمد وقصد عنه هي
تفتية الحفرة والقبول وخواتيم لمهيههم
مع حسن القصة القصيرة جداً، بمسلك المسرد
تسمية فقط.

2- قصة الشعر

تشتت وشائج الصلة والمتنات بين
قصيدة الشعر والومضة والقصة القصيرة جداً
على هذه محاور تنتمي القصة - الأكثر مصداً
وزناً - منها ثلاثة فقط لها من دلالة الثوب
والحتوى، الشكك والمصنوع، الداحل
والخارج، محورية الفرمي وهذلية النحل
والصعد توجدهم بمجالة واقتصاب

(الكثافة) يتباين حجمها مع الفراغ وحوارية مفردة القصة القصيرة جداً (الكثافة للصوتية) مع البهاس ولى اختلاف مقلع الاثتن وإيلاء تقليب مقصص الحال وهى شحنة اليد للبدعة فسطاً من القابضة والتجديال بين اللامعة والخشونة في الأولى والكثافة والمسوونة في الثانية والتصوير المصوني (التأرجح بين بين) المتقاطع مع القصة القصيرة جداً بالقطعة القوية المركزة لقسم من تجليات وجوه موشور الحياة الجمالي، ورواية الرؤية المصطفية المتشعبة والمتشاطر مهده أيضاً بتجديد اللحظة المطرية الإيجابية بمسجلة من جسد مسوورة عذوب الوقت لتوقع الباهمة والقلب في قسم ديمومة الإندهاد مع إملاله صوه شاحبة الطيف علي (المن النطيفي) يخص التطوير مه نموذج ، فطبع يقوم في القصص علي الرسم بالتكلمات يقوم في التطوير على الرسم بالخيول وإن تأرجح التعت في القصص بين اللون المنضج في الخيف والسوع المنداح في العكسة دون أن يمسك للومس حقه والتصوير حرارة موقدة وعسوان مؤداة والديين كثيراً ما يطورون بضامل أومضاهم واختلاف أدواتهم محمل راحلة الانتلاخ وقطب ترجمه

4- قصة للوهيكا

تحت الدقائق البهرية والسمعية في كسف حذيفة الفنون الجميلة بقطوف أجفاسها والتي اعتصمت هذنون الأواني المستطرفة في الإحالات والتداخل دمتون تعمل رافعة ككل الرقص مطق الاندماج والاصهور الطفيلين الذي يبهظهم تبينه فاختصت الأولى بالمرئي وتقليت بين يديه القصة القصيرة جداً والثانية بالسموعة وتقلت بين يديه الموسيقى مجسدين حصائص التقارب والتواري بين

والتشكلائي، المصموني بالتصديد على دريئة للمسى الظاهري للفضل بيمم المصمود للمسى اللامعين في جوف البهاسي والتشكلائي تصادمت الأمدا (المتانة) المتانة من ظلمة هدم أعمدة الوجود على الثانية، برونقها الخارجى ومحمول دلائها المكثف بالانهاق والمجدة قصيدة الإبهار الصاعق ونغمته المرتحة والاحمداف المصغرة.

3- قصة التكفيل

بالحمر في باطن عثقات المصاهرة بين القصة القصيرة جداً والتشكيل (التصوير) بمسار الدائقة البهرية (حاسة الرؤية) أو قل بالعودة إلى عثر دار المصمليين تطفف نقاد إسناد جامعة تتلور في النظم اللوني المائل في هدمية البهاس المرداتي، والنظم المرداتي مائل في بهاس هدمية اللون، من مطلق الخولة الدوارة على المس ماضئة الفس اللطيفة لون ساطق واللون لمطة هامة) أولاً وبانتقير اللطفي الضامف على فهو الإسماع في القص يقبله الجسود إلى التجريد في المس التشكلائي وذلك بالإمسك بزعم اللون والحد وتوابعهم بانقذار جمالي بمفلى تجريدي مرمز دون الإسهاب برصف الضامر لجسدة بتراكبهم عسدي وتر اكسب بهاسي بطرائق المنهج الواقعي ومبرسة الأقدم العاجية بالتشخيص التفضيلي ثانياً، إضافة إلى موسيق التدرجات اللونية (التون) التي تقلبه، موسيق حرس فلامسك الحمرود وتصافرها وبخاصة سلسلة المخرج منها في الكلمة، وموسيق تمار وترامف الكلمات الصائنة في الجملة مصرحين بتوسيع فتحة المرحس فكل إلى فس التعت والمصدرة بمصممة سريرة لوصح الإصبع على نواة تشابه بين حوارية مفردة التعت والمصدرة

وأحتد لها، ونسعى حمرات الأفعال
والسلوكتك في محرق بوري ونوب تصاعدي
تترافق في ملعب قلعها شطاب قبلة الضجر
المدممة (Trauma) والعميق الشعوري (سلباً)
أم ليجاب) مما ينفش بصمة استمرارية الأثر
وديمومته على صفحة تضاريس أنا للثقلي
التمسية بهما هي في القصة القصيرة جداً
أمعاء ضوء، وهممة حنجرة، وظل قامة،
ومنيق شغل فيه من الضهيرة رعشة، ومن
المعلقة نعيم، ومن القشيرة حلجة ومن
الجلسامة، ومن الجدوى من، يشدد أرواح
عق التمسير المسهب من أدبية المدونة
المروية النغمية على المنجر في القصة
القصيرة جداً وعبق اللوحات الشهدية
للمصوغة ألقا ويوح في الدراما حيث يمول في
شاهرة الاستشاق والشميم على رشاقة
وخموية حنسة الحدس في الأولى وتوهج وحدا
القصيرة في الثانية مع الإمساك بمقود ميسم
الأفكار المتواشجة بين الأنتي في جبل
الأحاديث، وفي كفس لجملة مريعات رقم
الشرطي الإبداعية ومستويات الجمالية
بهذهما التصويري ومجملها الملوماتي مرقد
دنه وروابط ومسال وقسم اشتراك وملبد
عيلة من المصوغة بمفكر أن تتجور
راعداً التظلم الأنسي التحطبي والقصاد
المستقبلي العادية منه والمربة حنس ولو
اعتورها خبث من الإهالك، أو مرقعة من
التحجج، أو شذرة من الضعف والبصرة
والحور

٥ - فلسطين -

التجسيم، فالأدبية في نص القصص القصدي من
خلال مكوناتها المصوبية الداخلية والخارجية
(الكلية والجملة) والموسيقا من خلال التعميم
المصاحبة في ملحقها المسمووت بتوريثها
'لهرموني أو المخلع الموسيقية (المستغثت)
تعلق بجانب وبالفح تردهما خميصية
الرؤيا الحليمية في صلبت الموصقة،
والامتصاص الحديسي في ترصيح جماليات
النص ونهوض مداميقه تويج لقولة حق
يراد لب الإشهار والشيوخ والإذاعة (اللون
والكلية والتممة الفهم تيشل في مصراع
واحد ونطوف حول كقيمة واحدة) فالتممة
كفلم، والقيمة تمة لأن كفلتهما من مساق
أزلي (في البعد ككانت ماعاً) ومنزع وجداني
دلالي، ومقطع صوتي واحد وفي تباينت حال
التشبي في المصورة واليهولي ومربية العليان
الحر في الأولى والأولى حرية في الثانية من دور
أن يهض من المساء بشاؤث سطووه (خامة
الصوت - مصاحبة الصوت - التلويح الانسيابي
في الانتقال بين المقامات) والرقص - انصهار
الجسد مع الروح - (بالتشكيل الجمالي -
التقانة الفنية - تقاسية الإبداع مع الحركة
ورغم مهارتها التعبيرية) كهما في صمغ قبلاط
شعيرة متبادلة مع حمص القصة القصيرة جداً
لأنهما والموسيقا من فصيل في واحد تمسها
في بعيوة التجوال والتومع ساقية شعيرة
بقطرات التماثل بالكد تيل الرقيق الدوقي
وتتبع ملبكة المقاربة اسمها (في التمثيل)

٥- ملحة الدراما (Drama) - مصر -

السهلة (الفترة)

تطلل الدراما في ثلاثية الملحة للمسرحي
والمسيفمائي والتلفزيوني من خلال صراع
(Conflict) الحيوانات وتآزم الحوادث

جماليات المجاوزة

مراثي الملوحي مثلاً

د. د. أحمد علي محفد

١- الشعر وسيلة للتغلب على الزمن والمصير، وأداة لمحاربة الروال والفساد، وما هو نابس في الوعي الشعري، وهو حقيقة في شعر وعي الشعراء، أن الموت لا يغالِب، والفساد لا يقاوم، وما يهدده الشعراء من تمرد على الموت والفساد بالشعر إنما هو صرير من الوهم وبوع من الخيال وفي من الخداع، غير أن الوهم والخيال والخداع سحر يبعث على الجمال ويدعو إلى الإعجاب ويريد من ناقل الشعر، فبحسب في واقع الأمر لا يمتلك سلاحاً يعاوم به العدم سوى الحلم، والحلم شعر يبعث في النفس القدرة على الاستمرار والصمود، انه على الأقل يخلصنا من الإحساس بالعجز، فالشعر إذن تغلب على الضعف وتثرب الإحساس الأنبي بالخلود، إن الشعر يخدعنا لتكون أقوى وأجمل وأبقى.

إنه تجاور للواقع وإبريق عن الطبيعة البشرية البنية التي لا يمتلك وسيلة حقيقة لدره الموت ومعذبة المصير

٢- يخترق الانزياح سقاً معرفياً سائداً، مستهدف حلحلة الأنظمة التي جرى وفقها الاستعمال العام للغة، وليس من شأنه تجاور بنية اللغة كما رعت جوليا كرسنيف حين قالت إنه "خلفاً لموي مقصود" (١)؛ ذلك لأن الانزياح لا قيمة له ما لم يحط بقبول المتلقي، إذ الانزياح الذي يستتبع بهتم

إنه يوهن في لحظة ما وكأنه سيطرنا على كل شيء، ثم إننا حين نصديق ما يشي به من تمرد وحيرت نميش لحظة لا نريد أن نخرج منها؛ لأنه في هذه اللحظة يتقلد من عالم الضعف إلى عالم القوة، ومن مجل مسير إلى مصير تيب فيه الأملنة وتكافيه حقيقة واقعه، مع أنه تعلم علم يقين أن الشعر حين يسلف عنيده شبحه ووعده، فتأخذنا سكينته وتركز اليه منهية، بحمله على التجاور والانزياح

الثبات ذلك الذي يلجئ تطلعات المثقفي إلى العمل، أي ذلك الصرب المقبول حملياً من الحقل اللغوي بمجرد من المنحة الحمليه يكتب أنه معاليم للذوق والمطلق

ويهدا المنس يؤكد الانزياح بالامس ما عتبر عنه بلاغيو العرب بالمعدول، لأن المعدول مسافة من الاحراف تقاس بالبعد عن وضع كلامي مألوف لستعمل بمامل التتقدم والاحتذاء فاعند، وقد دافقت البلاغة العربية فهدا جماليها عن الاستعمال اللغوي لفريد الذي يمدل فيه الشائل عن الوضع اللغوي أو اللغوي المعتاد، فجوزت صوراً من الالتفات والتقديم والتأخير والمصل والوصل والتعذر وغيرها من المباحث التي انفلتت من سطوة علم النحو لتستأثر بعلم سمي فيها بعد بعلم اللساني، وهو العلم الذي دافع عن جماليات الاستعمال اللغوي بمهدا من القيود اللغوية واللغوية الصارمة على حد سواء، ويساء على ذلك أصبحت البلاغة لا تتصل بمقولات من شأنها تحديد مجالات الاستعمال في صوء التعاليم التي غدت بمامل لزمن قواعد إضافية تعضد جملة القواعد التي تشكّل فهدا بأسر مستعمل اللغة فحسب، بل اتصفت بمقولات أخرى تفتح المجال أمام المتكلم ليعبر عن فرائده بصورة أقرب إلى المطلق حين ثبت تعريف على عتبة من الأهمية فجبرت من حالاله الطفاقت الابداعية للتكلام، وأعني به مواضع متميز الحال، لتتحرر البلاغة في ضوء ذلك من عييزينها

وقسبت البلاغة العربية إلى بحاسب التعبير الفني المتميز والفريد، ولم يحسب قديماً يقرر الإبداع الأدبي على أية حال، وعماز يوسع ممستعمل اللغة الذي جوزت له البلاغة مسوراً لا تُحصى في مجالات الاستخدام اللغوي أن يستعمل بمقولات تنصير للغة الشعر ككمت تنصير لدلالاته للتشمية التي يمت عليها المجر بوعيه اللغوي والبلاغي، وعلى هذا الأساس لم يمد هنالك معنى لاخرقاً أبيه اللغة ونجار نظامها العام؛ لأن البلاغة أوجدت مساحة كافية للتميز في حدود تلك القواعد وفي حدود ذلك النظام، وهي المساحة الحقيقية التي ينبغي أن يسمح فيها الانزياح المقبول حملياً، أو بمعنى آخر المقبول بلاغياً، هذا إذا فهمنا من البلاغة أنه دفاع عن لغة الشعر المتميزة ودلالاته المتزايدة

عبد الممن الملوحي حكماً يدكر د شافكر مملق وعلاء الدين عبد المولى في كتابهم عن المشهد الشعري في حمص (2)، لم يتعلق بالشعر تعلقه بالبحث والترجمة، ولم يحسب يتعلق به تعلقه بلافكر ولاسمر، ومع ذلك فقد انفت من قسمة عدة قصائد في الرثاء، تصمى الطقبات المشر إليه ثفا قصيدتين منها في رثاء زوجته بهيرة الأولى بعنوان "جنون"، والأخرى بعنوان "أعتدار"، وله قصيدة تعاليم حولها شاء الباحثين كان قد رثى فيها بمصه، وهذا ريد من مدول القصصيين اللتين رثى فيهم زوجته، ترك مرثيته الثالثة لمنسبة أخرى، ذلك لأن مرثي النماء

نوعاً من الأبراج العجيب الذي تخرج فيه
القصيدة على نفسها من حلال بعيدا عنها.

إنّ اللغة كما يقول الملوحي خادعة
تظهر ما يخالف القصد على الدوام، فعريض
على كلماتها تحمل ما تصح به نفس
شاعرها، وعريض عليها تحمل كدامل ما
يتجر في نواخله من مرارة البريمة أمام
سلوة الموت. ولهم ممالك هريفة بمفكر أن
تجسد القصيدة كهريمة الشاعرة أمام
اللعنة وأمام المرأة. وقد عدت هناك وشائج
قريص بين خداع الوسائل وخيانة الحبيب،
وعن لهذا الدبيب الانكسار قصيدة سمعت
في بحر من جنوب كلمات انصهرت في
جحيم انفعالي محتم. يقول

كف هي مراثي الممر في الأدب العربي
مشكل سياقت هيبة متكلمه، وهيبة
لقصيدتين المذكورتين تتمثل في أريجهم
بواصح من النقي الشعري المتصل بكونه
عامية وبمراثي النساء خاصة، وبمعكس
لؤلؤ في عالم القصيدتين من خلال ذلك
الأبراج الذي مره بعبور كدامل وهذا المتقبل
لظرافه المصغرة وحدة المدلج وروعه
الامعد وقوه الدنير

ثمة خلقه في التشكيل المرموي
للقصيدة التي وسعها الملوحي بمصان جنوب
، يظهر في المعلق الذي ابتثقت منه اللعنة
لشمرة، إذ أظنت من يد الشاعرة كلمات
لم تعب بمقصده، فصرع لكشف الوشاح
لموي الملق الذي لهسته القصيدة ليؤسس

أهيري - بل لست لي ... بل أنت خالصة إليمة
حملتي عبء الهوى وتركت طفلتنا بئمة

ما الداء لو لم ترمي الداء خادعة إليمة
لست لم لهبي حين حل الداء واللبأ عليه

ما الموت ليس الموت هذراً للضلالة في الخرون
لست لست الهوى والعباء وتقطعي كفت المنون

أزعمت أنك ممت لا ما مات منك الهوى الوفاء
ولقد شئت وكنت فيه وحده أكتفى عزالي

سنة قضيت على فراشه ملهراً برأ شفيها
حين لرميت ولم تري أهلاً ولم تجدي شفيها

ككناؤوا وككننت مريضنةً بـرجـونتي بهـوى خـزائـمي
 والـهـيومَ أـسـبـت طـفـلـي تـهـبـاً كـكـأـمـوال قـيـلـمـي
 ككناؤوا وككننت مريضنةً يتـلـاحـمـون طـلـي ودادي
 والـهـيوم باهـوا ثـوبـ هـرـمـك يا بهـيرة جـلـ المـزاد
 جـاؤوا بـقـمـمـان المـرـوس وأبـرزوا مـرـياها
 فـكـرته مـومـنةً لـتـحـرقـه وتـخـمـر مـالـها
 فـضـبـت لـهـجـ كـكـمـ مـثـة وراحت فـه هـارا
 وهـي الـتي باعـت كـناكـل عـرضـها الفـالـي جـهـارا
 جـاؤوا بـمـلـعـيل الـزـكـاف عـابـه أـلـار الـفـماء
 لـما رآي الـمـمـمـار حـمـرته فـمـثـم بالـتـمـاء
 اخلـمـاء مـذـمـوراً فـرام الـنـبـش عـنه الخ حـرـمـس
 يا للمـمـوس لـو أنـهـم شـهـدوه لـانـكـر الـمـمـوس
 سـلـة فـنـمـيت نـرـق وـجـهـي للمـمـعـيل ولـمـرابـي
 وأـمـسـوت مـسـن جـمـوح لأـفـح عـنـسـك أـسـمـوال لـمـسـاب
 أـسـتـكـم مـن فـلـي دـمـاً وجمـلت دـمـك لـي شـوابا
 وأرى عـنـدائـي جـل رعايتـك الـسـمـاء لا المـذابـا
 كـكـم فـلت لـي صـبـراً شـوف تـمـيش حـمـروراً سـمـدا
 وأغـضـر أـجـنـائـي لـيـمـمـر فـلـي الأـمـل الشـرـودا
 أـهـزات بي وزعمـت أنـسـك كـنـت جـل طـهـر الـحـمـام
 ووعـدتي بـسـمـائـتي فـجـا لـتي أشـقـى الأـنـام

لا تزعجني أن الهوى لم يستطع تلمسوت دهما
 الحب متعمّر فهل أحببتني أو كفتني أقمي
 إن كنتي فعلاً خسر وطمعاً لم تكن ليهما
 لم تباري المصير الرحيم ولم تنق للهدى علما
 متى لا تجري إذا سمعت نداك يا خزائي
 متى لا تنسني إذا نادت مع الأطلال ماها
 لا أن أكون ضحية لفتن لها أخت النساء
 متى لا قلبني فتنبيل كل ما فيه دما
 موتني فلا هائل الجبان فلو أودع الحبش هشا
 إن كنت أهلاً للحياة ومهدماً فعلاً موت
 مصي لرب القبر واهتمري جسمك النور خيرا
 لا هائل في الدنيا سوى من كان فوق الأرض خيرا
 موتني فما لك في هواني غير جرح سوف يشفى
 للارز الجبسان لا يأسى اليأس صلت ضمنا

ما يمكن أن يواجه الجرح في دهر لحظة
 الهرم أمام القصيدة، ولحظة الهرم أمام
 الصوت الذي تحطمت المرأة المحبوبة من بين
 يديه، وليس بعد كل ذلك الهواء إلا أن
 يعثر لونه على القصيدة وعلى المرأة حين
 تستقر في قصص الأدب بجريده الحياه.

القصيدة خائفة لأنها بورت مخافة
 بلغت حين وقعت الشعر من بهيرة له وهي
 ليست له، والمرأة خائفة حين أوعته أنها له

تبدو القصيدة هب وكفها حدثت
 على منحنى نداء كمن اعترافه على يد
 المتكلم في قوله (أبيروني) وجهه، هجير
 لم تمد له في اللحظة التي انقلب فيها
 القصيدة باحثة عن وجوده في عالم
 الشاعر، وكمن من شانه أن يمسى ألمه أو
 يمسى صفة التملك التي لمستها القصيدة
 قائلا (بل لست لي)، وهذا هو الحمران
 وذلك هو الانكسر أمام تحطمت هم أقمي

صلاة الله خالقنا خلود

على الوجه للحسن بالجمال

قتيل ماله وهذه العجور الميتة يصف جمالها، وهذا اعتراص من دون معنى، لأن للجمال صورتين صورة ممثلة تبعث السرور في النفس، وصورة رائعة تبعث الهممة والجلال والرهبة، وهذا ما أرادته لتبني من ذكره الجمال في بيته الأنف، أما شاعره الملوحي فقد أوحى بمثل ذلك الجمال الرائع حين استهوى في المرحبة مداني التمرد على الموت، والضحية لا تملك في الحقيقة شيئاً من تلك الوسائل، لهذا كان في كلامه معنى يحيل على رثاء المجر الإنساني عامة أمام الموت القاهر

إن المرحبة كما تقول القصيدة استحكمت للسداة فارتدت في أحضانها وخضعت له كما يخضع المحب لمحبوبه، ثم استسلمت للموت ضمن يستسلم لموت، وليس في ذلك عذر لأنه أدخل في معنى الهزيمة، وهذا معنى ضريب يحيل على تمرد ممكس إزاء سلطة الموت، غير أن ذلك التمرد لا يفكر إلا شعرياً

ما للموت؟ ليس الموت عذراً للظنون

لَمْ تَمْ توري للنساء وتطعمي كفف اللون

يوسع القصيدة أن تحترق الواقع الموسوعي بقوة الخيال، لكن قصيدة الملوحي هنا نركبت الحيال نعلقاً بالانفعال، الذي استحال وسيلة لا حترافي سائر الضم، ووسيلة في الوقت نفسه لا حترافي الضمور الإنساني بالمعجز إرام النساء، لهذا بدت

أبد البذر إلا نيب استحكمت مشرسة في أحضان الموت غير عابته بهيق الرواج الذي يقتضي أن تبلى ضللتهم (خزاسي) شطرن الأمس

والحق، القصيدة لم تخرج على مشنئ، وإن حكمت خروجها على ذاتها، فهي لم تكن وفيه لساقها الضي، بمعنى أنها تتراح في دلائنها عن سائر مرالي النساء، لأنها لم تتلق بالمعني المعروفة في هذا الباب، ولم أجد في حدود ما أعلمت عليه من قصائد الرثاء التي تناولت الزوجات صوتاً يمتز بكل هذا الاحتجاج على فعل الموت، ويحب في الوقت نفسه سائر الضم القمية التي شغلت سياتي موضوعي لمرص الرثاء في الأدب العربي، وهذا يكمن الانزياح بمناه المني والجمالي.

إن القصيدة على غير العادة تدب لصحية، وتدع الجاني بهذا من الاتهام، وفي ذلك دلالة مختلفة تميزت من خلالها رواية النظر إلى موضوع الموت، إذ الموت والمرص يمكن أن يتراجعا أمام مشينة الحب وقوة الحبة

ما الداء لو لم ترتدي الداء خاضعة إليه

لَمْ تَمْ تهي حين حل الداء والبة عليه

الارتداء والخصوع من الفاظ الحب غير أن القصيدة آخرتهم مجرى الرثاء، وهذا تحملي لم يلمه القصيدة العربية إلا بطريق المتخفي الذي أجرى الفاظ الحب مجرى المديح ولا سيما في أناشيد الخالدة في سيف الدولة الحميداني، تمام كما أجرى الفاظ الجمال في موقف الموت في قوله (3)

الفرود الجبيل لا يأسى إهنت مات ضفعا

هذا التشعبي مؤداه جلد الذلت، أو
وهي الصعب الأسمى إزاء قوة الفعل الذي
تنتهي في صوته إرادة الحياة، والقوة المشوذة
التي تمكن من مواجهة القماء ليست مهياة
للإنسي على شكل حال، والشعر في تشفيه
هذا يهرا بالصعب والصعباء، وكسا
الصعب لا يشمل، وكسا القماء لا يطوله،
ومثل ذلك التمرد ليس من طبع الإنسان لا في
الرب، ولا في غير الرب. أي أغلب الشعراء
الحير تناولوا هذا الموضوع اجرفوا مع
الانفعال ساعة فيكوا الميث بكاء مريرا،
ثم هاجموا الموت هجوم عيف وهذا كله
اسرج عندهم تحت باب "الندب" أو إظهار
اللوعة على الميث، ثم جرى كلامهم في هذا
الموضوع بعد "الندب" إلى شيء من الفثور،
فإذا بهم يعمدون إلى التباين لهدكروا
مهندس المثلوى ومافيه، وأخيرا يسترسلون
في التأمل والتصبر فيما يعرف بالمرء،
مستطرين بالوت، مبررين عن طفله العفل
لتنتهي القصيدة وكساها قطعة من شعر
الحكمة. أما قصيدة الملوحي فقد اخترقت
هذه الستة وحملت تلك البنية مؤسسة
لنفسها مضمارا جديدا ككل النجدة، فبرزت
وكساها ليست في رداء ووجه بل في هجائها،
والدريمة التي سوفت له الهجاء أن المرأة
استرسلت للداء واستطاعت للموت من دون
إد مسبق من حبيبها الشعر فشارت
نذرتة واحتدم انفلاته والتهب
مشعره معره عن سعد عليه وتبرم به،
وهي التي فورها الموت وعلبتها المية،

القصيدة شكلها، وكساها صرخة متمردة
جامحة عيمة تتحدى جيوت الموت

ألمت أنك مت لا ماتت ملك سوى الوفاء ولقد شقيت وكنت فيه وحده الذي عزالي

إن ما يراح هب عن المألوف هو وهج
القصيدة الذي تراسي على هيئة شعور
إنساني متمرد، غير أن التمرد هو تمرد
لقصيدة وحدها، والمفلس هو عقول
شعر وحده، فالشعر وحده الذي يملو الموت
وجيوتها، والشعر لا يتكلم هب إلا بلين
الإبداع الذي يتحول إلى قوة مضادة للموت
ومقاومة للفناء، أم الإنسان فهو في نهاية
الأمر صوت يشع ويخبر، ولا شيء يدل عليه
إلا صوت القصيدة بعد أن يؤذن أب دهره
بمسيرورة، هي حظيت بذلك صدق في
تمردا، مسدقت في جيوتها.

موتي فلا عائل الجبان فلو أردت الميث عشت

إن كنت أصلاً للحياة ومهدما فماتم مت

محي ثراب القبر والعصري جسم الامود خمسرا

لا عائل في الدنيا سوى من كان فوق الأرض جمرا

موتي فما لك في فواذي فيرجح صوف يخفي

هكتب جريوتو "نه. لم تُبد تشبهاً بالحياة. أو تملك بالآحياء، والمطرب في هذه القصيدة أن الشاعر يقف موقفًا مناهضاً للصحية، فيسبح بضمفها، ويهرج بمجرها، ويتشكى مما أصابها، فكأنه يؤاخي الرص ويتصبر للموت وهذا موقف قريب معبر كما قلت أنت

إن ذلك الموقف يحيل في جوهره على دلالتين متعديتين تشي الأولى بحلول ضمير المتكلم في ضمير الحطاب، وهب تشمل الإدارة الدات المتكلمه كما تشمل الصحية المعاملية؛ لأنهم في الواقع يراسل للصعب وللجبر، والدالة الثانية تروم الفصل بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، لهدت صوت مفهر تمام يخص الفعل الشعري للبدع الذي يتروم الصمص والمجز والموت والماء ويتصبر في اوقت نفسه للحياة وللوهد ولصود

ومن خلال التقاء الإحساس الإنساني بالحوادث الفني تشكاً المفارقة مع بدائية القصيدة التي ترسم لنفسها مجسلاً للانعصاب من الضعف والمجر معبرة عن مسود في وجه المدم. عن أجل ذلك تحدث الماء بخلطة لغتها لتفصل على نحو واضح بين ضمير (أنا) المبدع الذي يتحدى بزداغ الموت، وضمير (أنت) الذي يمثل لصعب الانساني وعجوه، ومن خلال ذلك صدوا يمي أن القصيدة هي التصادرة على التطبيق بالحوادث، وقد حسب مشيها أن دوسمه أن يستمير وهجه ليحزب به صغفه وانكسره وانهره أمام الموت، لكن ذلك

لم يكن أكثر من روة هابرة، وثورة عرصه

ارتفع في القصيدة صوت الانفعال واليهج، وأظن أن الشاعر قد نظمها وهو في سؤرة العصب، ودوة الاحتدام الانفعالي بكمصاب، من أجل ذلك كانت كلماتها تشبه بالحمم المبيضة من فوهة بركن ثائر، وهذا وإن تكن مضاداً للعاطفة إلا أنه أسهم في تمير القصيدة من الجهة التي ابراحت فيها عن سياقاتها الفنية في هذا الموضوع، غير أن اليجس ذاته قد حول القصيدة إلى مجال للتفلي عند الشاعر نفسه، إذ عى بعد هدوه وتيرة الانفعال أن الاحتدام لم يكن في مصلحة القصيدة ولم يكن في مصلحة العاطفة الإنسانية، لهذا كان لابد من الانرياح عن الشوار لتتصراً للقصيدة وانتمسراً للعاطفة وهودة إلى الرافعة التي تستهتها المرنية.

إن الشعر الذي ينظمه صاحبه وهو في دوة الانفعال تشبه بالملر المردار العريض الذي يجره الفرية ويعلم الميت ويشكل الأحاديث السعيفة واليهول الجرافة، وهذا وإن تكن لا يحلو من روعه وهيبة وخلال، إلا أن ألوه سرعان ما يتقيد مع عذاب المؤثر، أما الشعر الذي يكون في مصلحة الصائفة فهو الهائن الشبيه بالملر انصيف الذي يتفعل في باطن الأرض، فينجم عنه نبات وأزهار تكسو المروج

لقد جسد الملوي هاتين اللحظتين في رثته وجته، اللعنة المحتدمة الجرافة التي شبت المطر المردار، واللغة الهادئة التي

سمي اعتذاراً عن لحقت لجبوس التي
اجتاحت كفيه وهو في قلب الحدث الذي
ودى بروجته ، فقام يمشي من الصعوبة بمد
أن ساعد عليه في السابق ليس التصيد
الجرح (4)

اشبه المطر الحميم سمي قصيدته
الأولى (جنونا) عرشاً بفضاً منها ، وسمى
لثبته (اعتذاراً) مسنخاً في صوت
بعضه البدن ، فكتب القصيدة في عبة
برقة والمدينة وهي في الواقع - كعب

أهيري في هذا الجنون فمـ و هـ كـ لا عن جنوني
لم استطع هماً لولك يا يـ رـ رة فاعزوني
مازلت في نفسي لتخمين الهوى جـ مـ داً ونفس
فلما التفت ولم أجدك فـ مـ مـ كـ كـ النـ مـ رـ يـ
ما كنت أصيب أن تصولي والمـ داً كـ الطـ لـ يـ دى
فـ يـ لـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ
بـ يـ يـ يـ يـ يـ يـ يـ يـ يـ يـ يـ يـ يـ يـ يـ
وسقطت فيها فـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ نـ
قد كنت أول مهنة أوحى إلى نفسي الهزيمة
ما أقل الذل الجهد لأنفس هالكت كـ رـ مـ
قد كنت يـ نـ مـ من الإخلاص في مصراع غـ يـ
قد كنت لي رومي ورحمت لتطقي كـ نـ مـ فـ كـ يـ
زعموا الكمال ولم تمش لسواه في الدنيا مـ مـ لا
وأراك أدركت الكمال هم يـ نـ رـ كـ والـ مـ مـ لا
لـ يـ على تلك النـ مـ لـ نـ مـ لـ على السـ يـ
ما بـ يـ مـ مـ مـ مـ مـ مـ مـ مـ مـ مـ مـ
لـ يـ على اللـ الجـ مـ لـ يـ لـ مـ مـ لـ

لهي على السوفي الذكي يمجّه هزل السكاري

لهي على المشرين يهفرو قهرها زوج جريح

فتاة ككالورد لو يسطيح فكتاها المختروح

وهو بهذا التشكيل يحمل مصمات مشته .
ويحمل أيتها ذكري وجوده . من أجل ذلك
كس الانرياح علامة شعرية بامتياز

السوفي؟

1- ككريتها . جويها (علم النفس) ترجمه
فريد زاهي مدأ دار نوبال المغرب 1991م
من 39

2- مطلق . شافكر (من المشهد الشعري - نهاية
القرن العشرين - ج2 حمص) مدأ دار
الناكرة - حمص 2000م من 44

3- الشهي . أحمد بن الحسين (شرح ديوانه
للفروقي) مطبع بمصر من 234/3

4- مطلق . شافكر وعبد القوي (من المشهد
الشعري) من 445

تستعيد القصيدة هذ تواربها . وتكتبر
بعلقتها الأسببه المؤثره . ونحضر كدمل
مداقتها التأثيريه مفره بان حلوه
مقتبس من احساس مشته بلوال
وسيرورتها مبتأمله من شعوره بالمهم .
وانصمراها من انقصره وهريمته . إنها
بالفعل وسيله من وسائل التوازن النفسي
والاجتماعي . من أجل ذلك احتاج الإنسي
إلى العس . وقد قبل حين ثيلع المحتضات
الإنسانية قمة تواربها سوف تقدم الحاجة
زى النفس . وهذا صرب من المحال : لأن
الحجيات متأيدة . والوسائل الإنسانية
محدودة لهذا ستبقى الحاجة للنفس قائمة أيد
الدهر

وعليه فالشعر المؤثر هو الشعر البدي
يشكل ارياحاً دائماً عن سياقته وعن
كعبوته . ممبراً جلا ذلك عن وجوده .
وبطريق الانرياح يخلق المعاني ويسدع
الأفكار ويميد تشكيل العالم على العوام .

نظرة في رواية "الأخوة كرمازوف" رائعة الكاتب الروسي الكبير فيودور دوستيفسكي (1821-1881)

□ ترجمة وإعداد أحمد ناصر

لا شك أن رواية "الأخوة كرمازوف"، التي بدأها دوستيفسكي عام 1897 وفرغ منها عام 1900، أي قبل وفاته بعام، هي أعظم رواياته، وبها توج قمة إبداعه

تشكل المأساة الأسرية المحور والأساس لهذه الرواية مع أن تلك الأسرة أبلة للممكنات، لكن من خلالها تتضح مسائل أخرى كالعربة والتمافر والفرر الطيني.

وهي، من حيث قاموسها اللغوي الثري، من أكثر روايات دوستيفسكي وضوحاً، فيها قلبي شتى العناصر السردية - من قصص وأساطير إلى الحوار الشعبي، نسم بطابع موضوعي، تحليلي لتوابع المعاش، مما يتر فهمها، بكل دراميتها وتوتر أحداثها.

ومؤسساته، حقوق الإنسان، بل على المعضن هو كشماس من يهلك الإنسان، والخلاص يكمن في التربية الأسرة، بتجديد القرد وإعادة بخته.

تطرح الرواية قصصه معنى الوجود نتي دافقه. كل مدخل الرواية دور استشه ويخلص دوستيفسكي أن نتيجة، مذهب لا يستطيع أي نظام حكومي كائنًا ما كان، أن يحمي، بكافه أدواته

القتل تمثلياً مع نظرية إيفس "كل شيء مباح"

وكان لقاء إيفس مع صميريه، في حديثه مع الشيخ، باهظاً، شديد الوطأة عليه. فلشيخ يعرف الروايات الحقبية هزيبه ملغصة. أحاديثه المبنيّة، مطالب منه التوافق بين القول والفعل. إيفس ملحد، وقد فاده قدره إلى المرأة، وأرععه على التمرل بنفسه، وبالتالي فقد عتله

لقد كتبت طالب العلوم "إيفسان كرماروف"، ككلم فعل راسكولنيكوف أيضاً، مقالة مصغرة صغيرة، تتحدث عن المحكم الكنسية وتنتهي إلى خلاصة مدله، مفاده أن قيمة الأشهاد لا تحددهم الحجة اليه. ككلم زوج لهذا دعاة المذهب العقلي في القرن الثامن عشر وزملاء إيفسان في المهنة. وأن القسيم الأخلاقية والمحكم المحكمة الحكومية مفلسنة وهجرة المحكم الكنسية، وحدها، هي الحق المبين. وإلى تلك المحكمة نتجا إيمان مع الجميع، إلى صومعة الرأب القديم، المحكمة الكنسية هي محكمة الصمير. تلك هي المقولة التي تفهمي إليها الرواية برمتها. هي ذي المحكمة الحكومية "المرقبة" تحكم على "ميتة" فلما، مما يدفعه للبحث عن سند له، في محكمة الصمير الداخلية، فيأخذ إيفس "المصيبة على عاتقه ويصطر لفرصوخ" أمام عقله، إذ له، يستطلع "أحير محكمه الصمير بسلام يتحدث إيفس معالج بحمس مسالك المحكمة الكنسية التي يجب أن تعدو عمر الدولة جمعة في بدنه كل شيء، وهو في هذا يتحدث عن أشباه حارجة

حب الأوراق العجبة (مصائد الدباب) وسيطرة الأفيكتور الجامحة - هي ذي السمات المميزة لأن كرماروف لكس إيفس ليس "رجل الطبيعة" كتابيه وأخيه "ميتة"، وهو لا يتغلى عت يقرضه العقل لمصلحة القلب، ككأخيه أليوش - إنه عقلاني، تنحصر اهتماماته الجامعة في السمي وراء المسائل العقلية والمقولات وقيسماتها، إنه ذو مرعه عربية

ولن نجد في فلسفه إيفس كرماروف بظلم متكبلاً متببب فهو كغيبلسوف، مرس التطرف والشغل بل وبقب عس مببه "جهن" يعاللق من عهد ليشي إلى نقبسه تمنام، ولهذا بيدي دوستييفسكي عدم ارتباجه لثل هذه النوعية من الأبطال.

يطرح البطل إيفسان كرماروف مسئلة أشمل وأوسع من تلك التي يطرحها "راسكولنيكوف" - بطل رواية الجريمة والعقاب، لكفه، أي إيفس، يقتد وحده المحكمة مع الفعل التي يتميز بها راسكولنيكوف.

إيفسان منظر فحسب، لذا فهو أكثر ازدواجية، وقد أدى به الجانب العملي من فلهويته إلى الانحراف متبجبت هو نفسه من ذلك، في أشكال فترة من السلوك تاب به نفسه لافتراضه الحد الأدنى من الخلق.

وككلم أن ل "راسكولنيكوف" قريناً هو سندر غايوف الذي يمتييح كل شيء دونم كبير تفكير، كذلك ثمة قرين ل "إيفسان"، هو "سمرديكوف" الذي يقدم على

يعني التمرد في صدر إيسان فهم جيداً، فكيف يجب أن تتم زلزلة العالم، إذ يلتقي ما في السماء مع ما تحت الأرض، والأحياء والأموات يتلون بصوت واحد آيات الشكر أنت الحق، أيها الرب، قد توضحت سبلك كلها، ونحن نضم الأم جلاذ أبها - كسر عبده بإسلاق الصلاب عليه، تنهشه - ويهتف الثلاثة مسكبي دموعهم أنت الحق، أيها الرب، وهذا يعني أن إشكالية المعرفة قد حلت، واتضح كل شيء

لكن إيسان يسرع ليعطي نفسه من الاستسلام إلى ذلك الانسجام السامي فيقول يجب أن يكون الأله مؤمناً معه، والأمر يحدث الأسجد - يريد أن يبقى مع الألام غير المكفر عنها، ليظل في سقطة دائم، تحت مظلة مع آتني لم أنل حسي، أي إيسان لا يمكنه أن يكون مسمداً في الأورغ، وأن يمشي الجميع دوام تفكير وبعد أن تكون الجميع قد انتسب بالله، يكون هو متابع لمخرج حساباته أين ذهب ماذا ولماذا هلك هؤلاء؟

هذا التمرد، بأعلى أشكاله، الرافض للعالم، والمشايد عقائرياً، وفق صوغ هندسية، بصورة مضبوطة ومبسطة، يشعكل، دون شك، أكثر الصفحات عمقاً في روايات دوستيفسكي.

يوكد إيسان فكر ماروفا في مقالته أسطورة الفتش العظيم التي حكيتها في مرحلته الطلابية، ما يحصل دون إقامة التآخي على الأرض هو الفسق السائد، الذي أوجده الأقوياء، على مر العصور وأن

عن بطن اهتماماته وليس كغصاحب مهيب عقلاسي، ماذا يعني ذلك؟ أهو دس لأفكار مستعرة؟ يبدو الأمر كذلك لهذا السبب أثرت المقالة خلافاً بين رجال الكنيسة مثله يجب ألا يحوض في أحاديث كهدها

يمثلق إيسان أحاديث عديدة حول التمرد، الجانب التقدي من تلك الأحاديث رائع، ويعتبر تمرداً بالفعل.

يقول إيسان - اعتقد، إذا كسر الشيطان غير موجود، فالإنسان من صمعه، وقد صمعه على مسوخته وشبهها به العالم كله يقوم على الدموع، والأرض مشبعة بها من السملح وحتى الأعماق - يمزج الناس أمسهم الشر يحدد معالم الخير - في هذا العالم يتماشى كل شيء.

لكن إيسان لا يرغب في العيش وفق هذا النظام "الإفليسي" الموحش.

سيرة احتجاج دوستيفسكي في هذه الرواية أكثر وضوحاً مما هي عليه في أية رواية أخرى، وهذا ما عمق أهمية الأخوة كرمز زوف إلى حد كبير غير أن دوستيفسكي يحدد موقفه البطل، إذ يقول إيسان لا يرفض الإله، وإنما يرفض المعالم الذي خلق، والإله يظل معصوماً ومثلاً أعلى

وقد أفنسى تقاسم إيسان، بشأن الاشتراكية والانسجام الصكوني، إلى عدم الرضا عنها، لا لأنه يتخوف من فقدان لشخصية واتحريه فحسب، بل بالدرجة الأولى لأن لا شيء يعوض عن الألم والمحنة - دموع الملل، مثلاً

الكنيسة، منذ أمد، ابتعدت عن مبادئ المسيح وعن حاجات الناس، فالإنسان، في نهاية الأمر، يبحث عن الحبز وليس عن الرب المسيح دعا للتسامح، وباسمه فرصت لكنيسة سلطنته القسرية

هذه الأسطورة موجهة ضد الاضطهاد وتشويه المثل العليا

لكن افكار ايوان بشأن إقامة الكنيسة لدولة عادلة، تحكيم الناس عبر صماتهم، ووفق محكمة الصمير الاجتماعي، لا أن تقطع رؤوسهم بالشاربون، وتركهم يتفهمون في السجن، ما هي إلا مجرد افكار ملوذية، وإيقان، نفسه، يعرف أن تلك المثل بعيدة المال، فكما أنه يشر قدرات الإنسان بشيء من الارتباب، ادعى أن الشكون مضاع بشكل ردي، وأن الإنسان مذهب ألم، وفي الوقت ذاته يرفض أي انسجام، ما لم يُكسر عن كل الدموع، أين ومضى سيمكمر عنها، كلها؟ هي افكار مجردة فحسب!

يعرض إيمان المفكرة التالية إذا كان، شيء، إله وخلود، ستوفر الأخلاق والمثل، أما إذا انقضى الخلود، انتقت الأخلاق، "حيثما ليس تكون ما تسمى بالموبقات، سيصبح كل شيء مباحاً" وفكرة "كل شيء مباح" تقود لاقتراف الحرime بدفع

الحالمة هذه تتفق مع تعاليم المصنث العظيم والتي فحواها أن الكاثوليكية نقل، يص كل ما هو إنساني، معتبرة

كل شيء مباحاً لها، وأن ما يصوره المسيح ليس مرسوم قائم

بعد أن رضى إيفان بمحكمة الضمير التي تنادي به الكنيسة الأرثوذكسية، سرود في قبول المحكمة الكاثوليكية الأحدة لمصلب والمسيح، أي الكنيسة الحكومية الرسمية تتضمن الأسطورة تشكيكاً بقداثة القوة، وانتقاداً بالإيمان الحالي، وبدأ يكاد إيفان يقترب من معتقد دوستييفسكي لا يحكم سر الوجود الإنساني في أن يعيش فحسب، بل في تحمل ذلك العيش، علام حياً؟

عليه، كان يمكن للمفتش العظيم "ن. جيمر" لمجرد بكوف فمته، ما دام إيفان هو الذي أوحى بهزيمة قتل الابن لأبيه، ولذا فقد إيفان عقله

وعلى الرغم من كراهية دوستيفسكي لعنانية وتدبدب إيفان كرمزوف، يثب الكتاب وراء هذه الآراء، ويسمو للجمع بين الكاثوليكية والاشتراكية.

حقيقة الأمر لم يتوصل إيفان، كداهية للمذهب العلي، إلى أي شيء بدا مهروماً في مضاد نظرياته كلها، شديد الارتباب، لا يثق بالإنسان ويعزيرة النصارى لديه

إجمالاً، تفرق الأخوة كرمزوف في سجل شتى، وتظل مفهوم الأخوة المشهود مشرع الأبواب، تركه دوستيفسكي للمستقبل.

التجريبية وتحديث اللغة عند باسم عبدو قراءة انطباعية في مجموعته (تورق ذاكرتي)

D طاهر عهدي الهاشمي

في مجموعة: تورق ذاكرتي، للأديب والإعلامي الأستاذ: باسم عبدو عنوان المجموعة يحمل دلالة المخصوصة في بباس هذا العالم الذي كاد أن يفقد براءته، مخنّراً أبحاثه المنيّة من لغة تطير بأحجية الحدالة، في آفاق نأى عن المألوف المعهود، لتسرّبل في غلالات المعنى، مصفية على منبأها ظلالاً من سحر وإثارة، تأخذنا معها إلى عوالم تستيقظ للنو، على حجوم يترنّس بصوتها العارفة في أحلام البقطة حيث يقف عصمور الروح على غصن ذاكرة تتأرجح بين الشيو واللاشي، ليقرر حنّات الصدا التي علّتها طويلاً، معيداً إليها بياعتها وأحصالها، فإذا برعاها بتفاير عن إحصار بادخ لخلاباها المتفخمة، فنسرع أغصانها وتورق، ويتكوّن ماؤها.

الشعيف المعموس بحرر معشوق، لقد
تضمّنت هذه المجموعة حبرات حمائية،
موقرة لب حوّا من الامع والاسمّس،
محوكة حداثتها المستندة من بيئتها المحيطة

ونميش أفيذهب على تصبّر الوجود،
لتعيد إليه الزمن المفقود (واقم على غصن
لداكرة، فتبرعت خلاياه، واختصرت
وعرف على وتر الصيح بوجه

إلى فن يرقى بالذاتشة، ويسمو بالوجدان،
(ابتسمت نقاحة تسترخي على وجه الملة
وتصحب حركات أخريات مرجحات وشامات)
(قالت الأرض وهي تجتمد شعرها بزميل
حاد، سميه قلاح على حدودها أنا أم العالم؟
من يقتل الأشواك من جسدي، وينطقه من
البراكين المتهية؟)

(بذمت الشمس في حصن أول غيمة
مفحة من موطئها)، (تحمست رأسي فكنس
ألمس كسملح المرأة).

استمدع باسم عبود في هواجسه من
خلال الصورة السردية التي لا تنتهي عند حد
مفوز، أن يفتح دلالاته على أثنى السرد في
دعه، وتعميق لذلك الحراك الحكائي وقد
أعنته وعمقته، مستعينة بفاليات التصوير
السردية، حيث يمتزج الواقع المعاش بالتخيّل
لمرق في الحلم، وأورد بعض المصنوع أمثلة
بؤنة على ذلك، منهم مذكرات فانتشة،
(كسلام على قسم المصباح) (المصباح
والعراشة)، لقد استثمر اللغة في مبر لاف
من الرؤيا التي تتطهر في تجليات الخس
وفسديته لتنتج على أعناقها جهدها
الحسن مشحون بحريز الشعر وهمااته
لرهبة أي نتج لذاتة الأدبية والجمالية
من خلال رؤيا بدخلة، واستشفاف ذي
حسية عالية، نثنتها ما تسطلي في
سميح درامي، يولد لدى القارئ ذلك الانطباع
الراسخ يمدى وأهمية ما يتروك في وجدانه من
حالات تربو على اللوحة الباطنة، لتتدرج في
سيرة وديمومة خلودها، مجره التفة
والفائدة (شرطاً الإبداع الفني) باسمير

اللغة والحدث في أن معاً، تستمال
بشعرية السرد من خلال الحيز الدرامي
وتقديت الأثر في السرد وتوظيفه، فتأخذ
الدلالات في المصنوع مصداقاً فنية متميزة
بوصفها عتبت للمصنوع ويعد مصنفها
مختص من سردية نصيب إلى حداثتها
العامة، توظف تشبة المضاعف التي تتطهر
في (سالموي) وأمشاهد مألوفة) (وتوزق
ذاكرتي) التفة التي تحمل اسم المجموعة
(وبين القلب والذاكرة). أم بالنسبة إلى
الدرام في اللغة فقد جاءت بمص القصص
على حسب الحدث الدرامي فطعت عليه
تبعاً لنشاط الصورة السردية في حراكها
الانفعالي الذي ظهر من خلال اللغة التي
تتمتع على ذاتها وتلقبها معك بالحب
المعجزة بالحدث القصصي، لتكشف
للمتلقي لحظة دروته في نهايات حكم جاء
في قصة (مشاهد ملوتة). جاءت اللغة في
قصص باسم عبود لتتخذ مهمة إضافية في
إحداثيات السرد، معامراً بتجريبه فانتشة
الجبرة ليؤسس عن طريق التصوير
النشحيصي معنى جديداً للدلالة المتغيرة
والمتميزة لتلك المعمر الحداثي السردية
في نمط العروة خلق معايير للدرام في
الكيف القصصي، استمدع ن بير من
إحداثيات الواقع إلى حداثيات المعجّل.

لقد كانت مصداق تلك الشخص
فانتشة للريف في العلاقات الاجتماعية،
مكتشف وجود الخيبة في المصير الوطني
لمصنوع هويتا التي تمتد في الانتشاء إلى
القومي، ذلك الانتماء للتي وشمولية مداه

ستأخذ؟ هل ستلتزم على معارضة حلام بحر مصب لا يمتص 'ن' يعود؟ م تراخ ستمحور بطلعت و هدامه وضمو حذب الى 'فنى الانجر' والتحقيق، واستمارة المكدة الثلاثة برباساتهما التي راودتها هوى الشر والباطل، لتؤدي بها إلى الهلاك.

تصم هذه المجموعة المخصلة بف يدي ويروي والصادرة من الاتحاد العام للكاتب العرب، ثلاثاً وعشرين قصة، بالإضافة إلى ثمان من القصص القصيرة جداً، تحمل في مضامينها هموم الإنسان المسحوق بفصل الإحباط والسترد في مساوي الاستهلاك المحموم لمثله وإنسانيته، في رعبه العشوائي من مجهول يتربص بوجوده، ومورثته وقبمه

لست بمصد تقديم دراسة نقدية لهذه المجموعة التي استحوذت على مخيلتي فجلتها توري أيضاً بعد أن شابه هشيم الأيام، فليذا بنسائم الجديد والمعابر تُذري عنها غير التراكم والوقوع تحت تأثير الرقابة والمحاكاة، إن هذه المجموعة الحاضرة على أهم مشومات القصة، بفهمها العالي، من حيث الأفكار الجديدة، والأساليب المبتكرة، والتهيئات التي تحمل الفريئ تمايلات من المقروض أن تحرك لا أن تسكن، فالأمل سلاح لدمر التواكل والاستسلام، لكنه ليس ركناً للود به لا جترار الأحلام.

بالرغم من أن المؤلف قد كشف لما عن بعض أسواره الفنية من حيث دلالاته انتميه والميسية ومستوياته الثقافية والاستيمية، فقد حبب لنا الكثير من

نقد 'مثل' باسم عوي بخصوصية دوره، ليست عطر من جبر لطلعت، على حديثه من 'وراق بيضاء' ليحيل شجونه الى توهج وإسارة مثل بحلامه الهداه من حلال هضات رحبه، لطلعت بؤره حسن بنسبي عالي بكل ضيب وحمل، عده المقدره على تحويل المرار إلى صلي يفتح بالأمل وربيع دائم الاضلال، يحرك في الأعماق م مسكن وركد من حب للجمال ونوع للغير وتمنر للحق.

خلال السطور وبهيه، وما تحفى تحتها وما توارى خلفها، كانت الفردات تتجول ككائنات عرفت جيداً خلورة الدور الذي تؤديه على مسرح التواجهة، أمام جمهرة من 'أقراء'، تبهت رؤاهم، واخلفت مضاميمهم.

أزعم وأن 'أقراء' هذه المجموعة ديمار وتضيق لدلالات عوييه، وعمرى فصل مضمون من مصميتها، بأن هذا الأدب الموصوب، يعكس في ذاكرته الحية والمخصوصة رغم سقيم المواضع، والرمال لمحرصه من حوله يبعو نراً يولد من لمبي المتجمرة بفعل الخيرة والتضج وسعة الأضلاع، ما جعلها مدرسة لتلاميذ القصة الحديثة، ومن الشراء العوي والمقدرة على الاشتاق والتحويل والحلق، ما يشير الشهوة إلى التجريب والبداء والمحاكاة بكل حلها، لدى الكاتب.

وقمت ضوياً أمام عوار المجموعة، (تورق ذاكرتي) ترى ماذا ستورق ذاكرة باسم عوي؟ وهل ستزهر وتضد في مجريات أحداثها؟ وإلى أين؟

بشكل الإجلال لهذه الموهبة التي ترفض
 خصومية ساذجة، وتتبرع على الدوام
 بريحتها الذي لا يشبه إلا ذاته، أتمنى أن
 أنالصب قريباً ما جد من موهبة قريحته
 المعطاءة، لأحقق لمنهني الأدبية التي لا تنوي
 مزيداً من كوكثر الإبداع.

مع جاته بكومة والتي بكتشفها، ندماً،
 من خلال هزات متباعدة، نأخذ في ككل
 قرة، إلى هذه مستعدة ومعدة له سبقه،
 وهذه الاختلافات هي سر عظمة المبدع الذي
 يتجدد ساحة وعلمانه في ككل لحظة من
 لحظات الزمن القلب، لمقول تدبير ونموه
 تلوسير لفهمهم وفكر تتأين على
 التفكير، بل تتعلق خلقاً جديداً يتممها
 الإنهاس والانبهر

محاولة (حنا مينه)

لرسم قصيدة بحرية

رواية النذل أنموذجاً.

□ مؤيد حواد الطلال

رغم وجود مسافة وانقطاعا رسمية بين الروايتين الأوليتين (المصباح البرقي 1964 + الشراع والعاصفة 1966) وبين النذل المكتوبة عام 81 ، والمشورة عام 1982 ، باعتبارها الجزء الثاني من حكاية بحار، غير أنها لا تختلف كثيراً عن الروايتين السابقتين من حيث الأخوة والاهتمامات والمرحلة التاريخية التي تصورها إبان فترة الصال صد الاحتلال الفرنسي، إذ يحتل البحر والمخارة فيها مركز الصدارة (المركز الأول) لتخلق شخصية سعيد ابن صالح حروم، الشخصية المحورية في الرواية التي نحيء على لسانه بصيغة ضمير المتكلم الذي يقوم بدور السارد أو الراوي كلفي المعرفة ، والعليم بكل الأمور والخصاي، والذي يراكم حكايات وقصصاً مداخلية عند الناصر الفرنسي لاقتطاع لواء الإسكندرية، وحتى انتهائه كبحار يدي شحاعة فائقة عند رحلته الأولى في البحر، مع المرور بعمليات التهجير العشوائي وما آلت إليه أسرته في "اللاذقية"

2006 وهي العتبة المعتمدة في هذه الدراسة [منه إلى الشمس المهر المدير و الصنيع المبدع في الجزء الأكبر من مصاحبات و ورق الروايات وأن حاص بعض الصور البديعة التي رسمت للارزق الواسع لبحر وعواصمه وموانئه وتبحره قوسان الريح ومصرعي الأمواج، قهري الأنواء - من

غير أن أسلوب السرد والقص، وتجميع حكايات مع قصص متداخلة متتمة، جعل المتكلم / الراوي أقرب إلى الحكواتي الذي يسعى للتشويق والإثارة [فكما هو الحال في الفصل الثاني من الرواية، خاصة الأوراق الأخيرة من هذا الفصل / من 85 - 87 / الطبعة الخامسة - دار الآداب - بيروت

إضافة إلى تسليطها الأمواء / الأنوار على موضوع البحر قبل الأستاذ الناقد يرى في البحر كما لو أنه المعادل الموضوعي للحياة عند مينه ، وليس مجرد وجهة من وجوه الحياة

وهكذا ، قبل اللجوء في البحر عند حنا مينه ، إنم هو متواف في الحب مصب . في معضات الإنسان ، وتخرجت وجوده ، وهو أفكر وتأملات ، وأراه في السهبة والمجتمع ، والتفكير الإنسانية بشكل مواضعها وسورها ، بصورها ومبطلها ، والملمعة هي شكل هذه الروايات التي دارت أحداثها في تلاق البحر ولا يمكن الإحاطة بهب ومعيشته إلا إذا قرأناه وتمثلناه ، ونشكرك فيها . لذلك ، قبل ملزمة النص أجدي من تفسيره ، فاللغة عند حنا مينه محسوس لا يستعمل منه في كتاباته الروائية والسرد عند حنا مينه قريب جداً من الشائري ، وهو مقبولة أكثر مما هو حكاية وقص وغالباً ما يندمج القارئ ويستغرق في أحداث الرواية ، ويصبح ممياً بمجرباتها ، وليس على مسافة بعيدة منها . ومن هنا تتخذ ضابها الوافي ، ويختلط السيري فيها بالتخييل ، في نسج يعبر الرواية ويمسحها ضابها الخاص ، المصدر الموقف الأدبي - عدد 524 - كانون أول 2014

عودة إلى النموذج البحر

في هذه الرواية ، حكمت في الروايتين السابقتين - يهتم الكاتب بخلق نماذج بطولية من البيئة البحرية المحلية ، عملاً

32. بلغة شعرية شغافة كما لو أنها مفصلة عن السياق الثقافي للرواية ، أو كما لو به لمسات فنية مبادرة بالنسبة إلى السياقات (الأسبق) العامة في بدء الرواية ككثيرة عامة ... وسيمرر على مكاسب القوة في هذه الرواية عند الحديث عن الجانب الأدبي في لغة "مينه" الشعرية ، وفي قدرته على خلق صور قوية بارة [خلية للبحر وأنواته]

مع أن معظم النقاد العيين تناولوا قصص وروايات "حنا مينه" بالبحث والدراسة أكدوا بأن الكاتب أصبح سيداً فيما أطلق عليه صفة / توصيف الرواية البحرية ، غير أنه اشرفنا منذ عام 1974 [المصدر زدراسنا في مجلة الأقلام - العدد الثاني من سنته العاشرة - بغداد في تشرين ثاني 1974] إلى تأثر "مينه" بالروايات والتخصص ذات الطابع البحري ، وخاصة رواية "مويي ديك" لهرس ميلفل ، وأعمال أرنست همنواي - الشيع والبحر على وجه التعميد - ولابد أن حنا مينه "كأن قد اطلع على قصص وروايات لكاتب البيروماني جوزيف كونياد (الذي هو من أصل روسي 1857 - 1924) الذي عمل في البحر وكاتب عنه ، وهكذا معص أعمال الكاتب القرغيزي [جنكيز ايتسانوف] الذي كتب خلال الحقبة السوفييتية روايات مسرحية البحر مثل "السفينة البيضاء" ورواية (القلب الألق الرافض على حافة البحر).

ولعل دراسة الأستاذ الناقد (رباد العودة) هي من صلب الأدب المقدون التي تحدثت عن البحر بين "حنا مينه" وفيكتور هيمو وهي

الشمس، والشمس لا تحب الضمور في البحر تملس فيه قمر أحمر، ووزاء الماء الأزرق. في مكنس ما بعد الألف، تصدر رويداً رويداً، حجة شفتها عن دهب والذي أيضاً احتجب في مكنس ما في البحر هو لم يفرق. لو غرق لوجدته في البحارة لقد عدت إليه في اليوم الثاني وما بعده. وفللت تعود إليه، وأعلن في أعماقه، حتى مشطت هذه الأعماق، وتأطفت من حش والذي ليست فيه. عشت عانته بها، وأب على يقين أن والذي لم يفرق لعله غاص فيه، وخرج من جانبه الآخر لعله غافل البعرة وغاص في البحر إلى مسافة معينة، ثم خرج ونهب بعيداً. إن والذي حي والذي لا يموت بهذه السهولة، ثلاثون عاماً والبحر ملعبه، ثلاثون عاماً والكفاح بينه وبين الموج مستمر، وأبداً لم تستطع الماصمة إغراقه ونصفه. بعض الأشبه، بعض القصص، تستعصي على النصف، شجرة واسعة في الأرض تكون، وتمز الأماهير، وتمجر عن اقتلاعها، وتهب للريح عليها وتمجر عن إيبسها جذورها هناك، في أحشاء الشرى. جود والذي كانت عميقة في أرض الومل، وفي بحر أيضاً، وفي هوانه كذلك. كان يملأ الدنيا، ويخيل إلي أنه ما زال يملأ الدنيا، وأنه سيبقى، وسيظهر يوم كك اختفى - من 13

ومكدا نبيه الكثير من المقامح والمصفحات الصالحة في الرواية، وتتكرر، التي تشهد بالأب (صالح حورم) باعتباره بطلاً وإنساناً شريفاً، إلى ثم نقل رمزاً مهم من رموز الحياة!!

السبب في سطور الرواية ذاتها: " .. وفي ظروف الجوع، والمحنة، والتهال ضد هنسا، كانت المطلوبة - من 32 " ، وأن المطلوبة مطلوبة في هذه الرواية فقد ظهر لنا والد المتكلم / الراوي مثلاً يهتدي بحراً صلباً ومماسلاً صلباً ضد الاستعمار الفرنسي، رغم أن الرواية تهيد الاستعارات لتريحة والأبنيه رانها من حية المتعب منه" الذي أظهر وموز لنا والده = في قصصه القصيرة وفي بقايا صور وروايات أخرى = بأنه إنسان صغير فضيل مقبل على لندن أسسيتين في حياته مع البحر والمساء

ويشكل هام قرني اعتقد جرمياً ر رواية النذل هي عبارة عن إهانة صياغة تجمل كتاباته الساذجة لهذه الرواية، وخاصة رواية { { الشراع والعمشة } } التي تركت على بطولة البحار أيضاً، وتوجد تلك البطلية كك تتوسع في موضوعات الأزرق الواسع = البحر = الذي أحبه الكاتب، وأصبح ميدان الواسع ومداد الروحي أيضاً ولعل الاستثناء الوحيد من تلك التشبهات، بين هذه الرواية وما سبقها من كتابات، هو تولف من الأب إذ يظهر الأب هنا مبعلاً وقوة حسنة، كك جاء في الصفحة الأولى من الرواية

" لم أشر على أبي .

أب وأشق أنه في البحر. لم أجده حتى الآن. ما هم. الشمس، حين تعيب في البحر. لا تظهر ليلاً متعتي. وفي القداة تظهر من الشرق. لم يقتل البحر. البحر لا يقتل

بالعاصرة (صفحة 297 من رواية النذل)... في حين أن البحار القديم "صالح حروم"، الذي هو والد سعيد [بطل النذل أو الشخصية المحورية في الرواية، والذي يقوم مقام السارد أيضاً] تكفى قد طرأ عليها من مدينة (مرسين) رغم أنها عشيقته، وزيم حانتته مع الضباط العثمانيين الذين يدهمون المال كثير!!

ويمكن أن نتحدث قيمة الرجل بالمفهوم الشرقي المتخلف، ويظهر به العز فهدو "كالدلي يملك مثل النساء - من 77"، أو في حالة ضعف الرجل يصير مثل امرأة بشاريبي - من 230. إلى آخر القائمة هذه التومصيات التقليدية السلبية السائدة في المجتمع الشرقي عمومًا، ويظهر فيها "قيمة" على لسان السرد أو بعض شخصياته ونمذجة!!

كما أنني لا أرى ثمة شبه بين رنوبة وبين "عريزة" التي ظهرت في رواية النذل - المكتب الذي من حكاية بهر - والتي حدثنا عنها الأستاذ السيد [واحكم استور] الذي شهد شهيداً اجنبية لمدائح مدينته المكتب "ميمة" في تقديمه للرواية المذكورة هنا.

"ككيف هذه المرأة التي يقبل عليها (البطل) بهذا الشجع والجرع، والتي يستغفر حتى في وصف الكوام من شيفه، وفستقه، ومن بيلي وعموانه، ومن كرمه، ومحبتها، ومن انتقامها وعشوها، ملاحظاً ايضاً في "رق التدمصيل حتى يشتر ميه كل ما هو خير وطيب وبيل؟ ... هذه المرأة التي تسدي بفسه، كل البحارة، وكل

أن فكرة ومفهوم البطل عامة. والبطل الابحبي خدسة يهيم على دهر الضنب "ميمة" لا عبارات يديولوجية ميسية تطلق من ايده بصرورة تعبير الواقع وخلق واقع اجتماعي وإيماني أفضل، وهذا ما عبر عنه في كتابه (كيف حملت القلم) حين كتب "أما البطل الروائي فسهل ضرورية موضوعية، برغم إنكاره، ولست أفسد هنا البطل الابحبي وحده، بل فكرة البطولة التي يزعمون أنها صنعت مع البرجوازية الأوروبية التي كانت الرواية مالمها، وإن زمان هذه البطولة انتهى الآن - يشير "ميمة" هنا بشكل غير مباشر إلى كتاب جورج لوكاتش عن الرواية كعلمة برجوازية - إن البطل، في رأيي، ما زال يمثل فكرة الشخص القوي المحكم، اللوثق، أي فكرة الإله، ومصرنا ما زال بحاجة إلى فكرة البطولة، في مدلولاتها الموضوعية التي تمت على العلمانية.. وكفاح البشرية ما زال يحتاج إلى أبطال، وإلى نماذج من البطولة - من 117".



غير أن الموقف من المرأة لا يختلف في هذه الرواية عنه في معظم كتابات "ميمة". إذ تظهر الأم فيها كقدسية - بشكل مطلق - على العكس من معظم النساء اللاتي يظهرن أم حثت لأزواجهن كب هو حال الشابة "عريزة"، أو حسنة مسنيرة داخرة مثل (كافترين الحلوة): ولذلك يصنف روحها البحار { { الرئيس عيدوش { {

ورغم أن مبدأ يحريه التعبير عن الأفكار مهم ككثيرة عريضة، و يشهد وتشتد عن الواقع والحقيقة لكسب لا يستطيع وسنهم ضرورة أن يصر الإسماء بكل أنواع المقصد من أجل أن يعلو جداراً، و أن الجدار لا يصير جداراً إلا عبر الحانة والثراء والثبته كما ورد في صفحة (255): وهكذا قد قرأت سابقاً لكتاب مشابه ورد في رواياته التي يمكن وصفها بالبحرية وخاصة رواية { { الشراع والصافنة } }

إن فكرة أو عقيدة الأيام بأن رجولة المبحر يسمي أن تجسد في **خسرو** أن تصور له امرأة حمراء في شكل مرفأ، وكانت قد ظهرت في رواية { { الشراع والصافنة } } . وكف قد استشهد بذلك المقطع (ص - 46 / 47 من رواية الشراع والصافنة) الذي يرسم فيه الراوي بعض ملامح الشخصية "الرومانية" الطروسية: لكتاب م كتب لشعب عند هذه الضرورة المجهية المربية ومسوغاتها غير المتعلمية وغير المعقولة، إلا بعد أن تكررت في مقاطع عدة من روايته:}}



لقد كتبت في معظم روايات وقصص "ميه" أنه يطلق أحكاماً قطعية جازمة، بأسلوب يوحى كفا لو أنها الحقيقة الملائقة، فهو يقول مثلاً "ما أمتع المرء عذب تشرب - ص 240" كما لو أنه قانون وليس مجرد حالة مزاجية، ولا شرطاً لأرب، بل أحياناً يكون الأمر بسيطاً وكذلك العكس صحيحاً أيضاً - وكل هذا يعود إلى

المنسيين المسود، وتحسب أن أولئك وخلفائهم، وتقودهم إلى طرح الأسئلة، وتدعو إلى التمرد ومقاومة القلم، تكسب لبيته مشفوعة دائماً بهذا الرموز التي تشير إلى [الوجه الآخر للمسألة] - من يمكن أن تصور كيف أحطاب ورايب فيها مجرد امرأة؟

(صفحة 9 من مقدمة رواية النخل - المطبعة الخامسة - دار الآداب / بيروت 2006 م)

وربما كان الأستاذ الناقد يتحدث عن أحداث لاحقة، يمكن أن تحدث في لكتاب الثالث من حكاية جدار - أي إعادة تكرار لما حدث لرواية في **بقايا صور** - غير أنا مترمون، هنا في الحديث فتمتد عن رواية النخل التي تحمل مقدمة الأستاذ (واكم استور).

ويحدود هذه الرواية، وموصوفة المرء / الواقع، والنظرة الدونية لها، فإن لا تنطق مع ((ميه) في طرح أفكار ومفاهيم أخلاقية عريضة، كما ورد في صفحات عديدة منها (ص 217 = 218 = 233)، أو قول **سعيد** "لقد غصت الليلة في وحل التجربة، فمدا بقي حياة البشر تتقلب ككل مدا إني أسلك الطريق إلى جهنم، لكفته الطريق المؤصل إلى اللذة، غداً سأحدث إلى الرئيس عبوش، ربما سافرت معه في هذه الحبل أكون قد اجتريت جميع الحواجر أكون قد تعرضت إلى **حسب المناسبات كما ينبغي لبحر**، ويعتد أسلم نفسي للبحر - وأصير جندياً في جيشه الكبير - ص 251"

ووصف أمواجه وعواصمه وتبدلاته سحريه وصعوده مقابل هدير أمواجه وهياج عواصمه شروقه الصبحية وإشراقاته عند الصبح مقابل غروباته حين يحمر قرص الشمس ويبدأ في حجب البحر - البحر ذلك العكس الساحر - ص 183. التقى بالبحر، وكل مكنونته ومناقصاته، حتى بدأ "مينه" كعب لو به سيد الرواية العربية التي تتناول البحر وشواطئه وموانئه، مرافقه وعماله، سفنه ومراكبه، خليجانه، أمواجه، عرائسه... إلخ كمن كان أو يسه حاضره للرواية ومسرح الأحداث.

لهذا السبب فقد جمع الروائي بين طيات لحنه ومضردات سطورهِ كل ما يتعلق بالبحر من شرده أو ولده، فتحدث كثيراً عن كهوف ومخزور الشواطئ، وعن الكهوف البحرية، كما تحدث بوصف مستفيض عن تلاليم الأمواج خاصة في فترات المساء والقصف، فترات هطول وابل الأمطار المبرسة مترافقة بالريح العاتية، فترات وساعات جمود البحر!!

كما تحدث عن التواجل والكوربوشات، ومقاهي المياه (ص 98 - 99 - 117 - 120 ... إلخ) مثل تحدث يحيى شاعري عن عرائس البحر، وأغاني البحارة، وفرنس المراكب العفل والصيد، وعلم الصيد: "دوت الصيد والشبال، المراكب والشوارب والسفن، و جراء السقية (اليامر - البقة - الصاري - البكرة والحيال - الذقل - الأشرعة -

الأسلوب التقليدي في السرد، ومساعدة افكار وسطوة المكنات العليم بكل شيء، إضافة إلى غياب مفهوم "تعدد الأصوات الروائية" الذي منقذ عنه طويلاً عند الحديث عن رواياته الأخيرة وحده رواية (المان بين أصابع امرأة)

ومن الأمور السلبية في رواية الذقل، أيضاً، عملية افتعال أحداث تبدو غير منطقية أحياناً، أو لا مقولة في أحيان أخرى، لجرد التشويق أو الدفع بالمناسبات لدرامية إلى مسارات جديدة كما في صفحة (290) وما بعدها، أو كما في صفحة (304)، وإن كان الكاتب قد فح خيراً في إيصال روايته ذوة درامية قوية جداً تتسبب مع كل ما تحدث عنه في كتابه (كيف جعلت التلم) حول مفهوم أو مبدأ "التشويق الروائي"، الذي اعتبره من أسسيات وشروط نجاح أية رواية.. وربما كان يعني الشرح السلاب للرواية الكلاسيكية التقليدية التي سادت في نثر الناصح عشر، وحاول كتاب كثير تحلي هذا المفهوم من أوائل بدايات القرن العشرين، كتاب من أمثال بروست وجويس و"فريديك وولف" وفولكر وكنتافس وجرين!!

الحوادث الإيجابية في رواية النخل

أولاً (در التقني بالبحر)

رغم وجود الحوادث السلبية التي تحدثنا عن بعضها في هذه الرواية، فإنها لا تخلو من جوانب إيجابية عديدة أهمها التقني بالبحر.

"مقدمة" العينة - مركباً على قوة الصورة الوصفية أو بناء المشهد الوصفي - في معرض حديثه عن رواية { { الشراع والماصة } } ، لخصني اقتبس للقسائري المكيوم بعض مضامير ذلك الحديث الذي أراه ينطبق على رواية الدقل أكثر من انطباقه على رواية { { الشراع والماصة } } ، وإنّ كس يزدي إلى النتيجة ذاتها قسرة وموهبة "مهنة" على رسم لوحات فنية بدعما بالعظمة، رغم أن بعض تلك اللوحات نجىء كما لو أنها خارج السياق العام لمهنة الرواية

فلم يترك صغيرة و كبيرة إلا وصفها ، فقد وصف الشاطئ ومدينة اللاذقية والشراع والمقهي والحيمة والساحة والمركب والمبرة والماصة والبحر والرسم والتشخيصات ، فهو واعصف متمكن من أدواته التشبيرية ، لأن الوصف يوفق حركته الرسم ويسلف الضوء على المكس فهو يشر الرسم لمكس ويحول ر يحل حركته مشهدية في ثاب السرد ، كما فعل في شخصية المروسي ، ووصف الأمصة كالألقية والبحر الذي يرمد من خلال حركة الصراع ... إنه يعمد في رسم الوصف التمييزي ، وكما أنك تشهر بأن الوصف لديه ليس نقضاً أو ضايقاً لحركة الرسم ؛ وإنما هو عنصر فاعل في بلورته ، واستمره في المشهد الوصفي الذي يمسك رؤية قنية واضحة كعب في وصف الماء ، فتم بقي الوصف متصلاً بحركة الماء نفسياً وزمناً ، لأن الأفعال المضمررة المتتالية عملت تلك

مقدمة السفينة وقهرتها .. إلى آخر مفردات ومضغوت المص

نعم لقد امتلات لغة حب ميه ، وحمله ، ومضغ رواية ، بمفردات البحر والسواحل والرمال واللجة والريسة ، والأصداف ، وجلسات السم ، والشواء ، وكل ما يمت للبحر بصله من حركة الموج في مدونه ورحائه ، وفي لحظات غصه و جوص صفاته امتلأت هذه اللغة بمفردات ومفردات البحر ، حتى ليغفل إليك وأنت تقرأ "مهنة" كما لو أنك ترى البحر رؤية العين ، ونس بألفاسه بشهية وبرفوره ، برائعه الطيبة العبقرة تارة ، وبرائحة الوح الزبقة تارة أخرى **نص وتشر كما لو أن قديمك مهتكتان بهام وزمان موطنه** ، حتى وإن كنت بعيداً عن تلك الشواطئ بألاف الأميال أو إليك ، ربما ، لم تر البحر مرة واحدة بعينيك المجردتين عليه سموات عمرك ، وهذا يكمن سر الخلق الإبداعي ، الخلق بمعنى المجزي أي تحويل ما هو مخلوق ، وفاتم من الأول ، إلى حياة ضاجة وصاحبة بمقوى الوجود كما يفعل الرسام تيدع الفن الذي يستمر من الطبيعة ، ومن الحية الاجتماعية ، ومن وجوه الناس أيضاً ومشاعرهم وأفئالاتهم الداخلية ، ومن التولى التليف الشمسي ، الخ ليسج لك لوحة تتجمع فيها ككل معاني الحياة وهي محصورة في قطعة قماش أو خشبه قد لا تتجاوز مساحتها المتر المربع الواحد !!

ورغم أن صديقنا الناقد العراقي د قيس ككظم الجسلي تحدث عن مهارات

تسرل هو أخيراً إلى المركب - يتحدث الضفدع هب عن الرئيس عبدوش - هم بمقدّر كل شيء، الدقة الصواري الحبل البصر، البكرة املاوة القمر، والمطبخ، وقال في نفسه خاشعاً "بسم الله مجراه ومرسده استعد على نحو بردي بائع القلعة، سيظهره على أعصابه، بدا صفديته حيزاً ضيقاً لمرز لا يعرف متى يحب ربّ مهيم عن مملكتيه الصغيره بخلّ ما فيه من بخاره وركّاب الفرس لرتدي درع القتال، الحاراب تقلّد خودة الجندي، الرّيس ليس ثياب المفرّ أيّها الأهو البعيد، يا هو الواسف والملمات، يا لجة في معابدها تقرع طبول نحاسية وتتعالى ترانيل، ليس، في ككون هذا، من عريس أجمل، ومن ملك أزهب من ريس يسير إلى ملاقة المجهول، في عيبه يثد فردوس وجهيم، في مهفته تسلم رجولة إنسان لا يخشى العدم..... فكان ظهر المركب غاصت بالمسافرين والأمتعة والأشكال المتنوّعة للثياب والأعصر والحركات، كلّ شخص، كلّ عائلة، كلّ مجموعة، تحوّل أن يكون له ركن محدد، الصرر، السلل، البليبيت، مبعثرة، متداخله، تنتظر أن يستقر مسحبها ليستقر هي... ..

لم يكن سعيد غريب على هذا الجو في الهواء أم وهو يستقبل البحر، في رحلته الأولى، فقد استنشر غربة لم يعرف إلاّ يرئد كانت هناك أمه، وكانت هناك مكاترين الحلوة، وكانت هناك عريسة مخلوف إلى السنين اقرب مملات شيئاً

الحركة والتي تحولت إلى مئات الدوائر والحلقات، وجاء الحوار ليعلق التسبب المطلوب مع حركة المشاهد الوصفية، كما في وصفه للمركب..... ما دفعه إلى ربط وصفه لإيقاع البحر مع إيقاع الموسيقى، ما يشير إلى حواريه مضمرة في بدء المشهد الوصفي، ما منح المشهد توتراً سمعياً يوازي التوتر النفسي المهم على ص 52 - 54 من كتاب د. فهم كفاظم الجمالي، الفرعة الحوارية في الرواية العربية - دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد 2011



كثيرة هي الصفحات التي تتعمق بالبحر في روايات "حنا منه"، خاصة الروايات ذات الطابع البحري، وربما كتب الكثير من الصفحات حول هذه الخاصية أو الجريئة التي تمتع بها الكتاب وميسرت الكثير من أعماله الأدبية، بيد أنني وجدت في صفحة (302) وم بعدها أجمل صفحت يسمي بالبحر إذ يصف الضفدع بمهارة فيه هذقة وحبّة لموعة وشعرية، وتجربة حياتية عميقة، عملية إقلاع السفينة التي يركبها بطله (مؤدجه الفضي سعيد) لأول مرة، وكيف سارت الأمور في البدء برخاء وشاطئ وحبوية ومسرّة لحن ما حلت المسممة، وما أدراك ما الفاصلة البحرية؟

"بعد أيام كان كل شيء حاضراً للإقلاع، اكتملت حمولة المركب من الفحم، وثقوا المنابر جيداً، تركوا السمّوح للمركب هام بحرته بكل ما يلزم، وعصموا

مع مؤثرات العالم الخارجي. أحاسيس كل من معهد و {الرئيس عبدوش} اتجاه كل واحد منهما نحو الآخر، واتجاه الحياة والموت، وما الذي يعنيه الواجب والإخلاص للقيم الاجتماعية.. ما الذي يعنيه العرف المتداول بين البحارة، وشرف لشجاعه، والتضحية بنفسه

تجد تروبا سا أعيد ي يعرف مصدره ن والده في الاسكندرية الرئيس عبدوش لم يقل هذا، ولم يأت على ذكر والده، فهو أدعى من أن يلعب ورقة معكشوفة مسالحي حرموا فسار في كساترين العلوة وفاة بواجب قومي، وهو يفارقها وفاء بواجب أبوي وحين تلقى ساعته، بعد قليل، ستكون له حرية البحر، في سبيل أن يحقق تلك الأسفار القوية التي سمع بها من البصرة وقرا عنها في القصص. إنه سيحترق عقبة الصمت في الملح، ليعطي نفسه إلى غيبة الشجاعة في الريح، وسيكون اجتياحه للمعبر الخليلي بين عالمي الماء واليابسة، جسراً يحقق فيه مآثر لم يسبق إليها بحار غير أبي المرأة في المرافئ البعيدة، لم تعد تشكل بدءاً جديداً بالنفسية إليه، إنه، على نحو ما، يمارس إحساساً حسوداً تجاه الرئيس عبدوش الذي يمتلك، وحده، كل ذلك الجسم الحار أما الصمير المعذب الذي يفتنه في البدء لأنه خال أباه مع عشيقته فقد خفف من تيكيتته العقل المرن الذي يبرز له فتلته، لم يكن يحسن، كالرئيس عبدوش، يمارزة ما كان رجلين يحبان امرأة واحدة على ظهر مركب و حد

للذكرى بعدت كأنه عرفه، مدد رعد بعيد منقطع المياه، والشحنى الصخري، والصبي الأسود أشبه تراجع إلى خلفه الأحداث، بعد الذي عرفه في سبيعته الأخيرة من حبة ماضي بالمرار الجسم على يد حكاترين، والآن، هاهو على وشك الانطلاق إنه الانفتاح على الكون

في الوملة الأولى للإبحار، كان الرئيس عبدوش على الدقة نازو لأخراج المركب من الميناء، وصرخ بأوامره في توجيه الأشرعة وشد الحبال، انقلب من ذلك الهدوء الذي عرف به على البحر، إلى كثرة أعصاب مستفجرة، مستبعدة، عاضبة، آمرة بلهجة قاطعة لا يمكن منه للتردد أو التأخر في تنفيذ غداً نيب حقيق في قنبل من خرافه تجاهل معهد كانه لا يعرفه، مريم من دون أن يلتفت إليه، أسلم امره إلى أحد قدامى البحارة، راح هو يراقب حركة الجميع ويضبطها، ويوجه بقسوة أمر في فرقة صدامية، حتى خجل لسميد أن الكلام، بله الماشقة، أمر غير وارد مع هذا الرجل، وأنه لو قرر الاندفاع بمركبه نحو جبل مغربي لثعلب عليه، لم يكن لأحد من بحارته قبل يمارضته في تصرفه (ص 302 - 304)

ثم يتنقل الكاتب / السارد من مرحلة الإفلاق المهل (الذين) للمركب إلى مرحلة لمامسة المعرية، وأثره على النصوص البشرية، إذ يقوم الكاتب بتصوير حالات بشرية عربية وجديدة في تلك اللحظة المحصورة التي ترتبط بها الدواخل التجمعية

وجميلة، وإلى ككتبة غامضة وملتبسة، حتى ولو "رأى الكسب أن يُخبئ جوهراً، أو أن يكون حلّ لعرف مصمراً (محبّ) أن الجره الثالث من حكتبه يحذر ككتبه مؤهّ في الملاحقة المكتوبة بعد السطور الأخيرة من الرواية... = أقول إنّ هذه النهاية المفتوحة جاءت بطريقة ضيقة جميلة وبدئية، تتماشى مع روح العصر أو مع التطورات التي حصلت في عالم القصّ عامة، والرواية على وجه التحديد والتخصيص.

الإنسان في هذه الرواية لا يصارع المليمية وأخاه الإنسان فقط، إنّهُ يصارع دواخله وأحسبهُ عبر المنظورة أيضاً يصارع قوى الشر في أعماقه ويجهاد لأن يرى حقيقة نفسه ولو في "مراة مكسورة"، كما ورد في الرواية، وكما كان يحدث لسميد وهو يقدم على أي عمل من أعماله، خاصة في علاقته مع (ككترين الحلو)، المشيئة السابقة لوالده - وروجة ربّ عمله الجديد الرئيس عبدوش - وباختصار، هنّ الصراع الدرامي ككتن يدور في الدواخل ككتب هي الحال عليه في الخارج في البيئ // مسرح الأحداث // وفي العلاقات الاجتماعية في الآن معاً

في بدايه استعراضه لكتب د عاشف البطرس عن "حنا ميه"، موجي وتأثير من هذا الكسب، ثبتت الككتبة (سمير الرصكي) السطور الآتية >> "برع الككتب حما ميه من خلال روايته في تجسيد العالم الداخلي ليظله، الذي لا يتطور من خلال مواجهته مع الحرج (المليمية والمجتمع)

أحدهما يتحدّث بالفراي والأحر يتعدّث بالشك، وككتن انطلاق الرصك، في الثالث الأول من الليل، فيصلاً بين ما قيل وما يهد، جسماً ومادة، مده وبابسة، لككتبه لم يبلع أن يتعلّق حيوات الضبيكة المعكربة التي تعلّق صرغها في اللادقيه، وامتدت هي مع الرصك في إبحاره البعيد" (ص 303 / 304)

السريط الفني البديع بين الداخر والتخرج، بين حركة الانفعالات الداخلية مع الأمطر الحرجي - أو البيئة التي يمثلها المشهد المسرحي - رصك فني سريع ودقيق، استثمر تقني هنل لصراع الإنسان مع لطيفه، من جهة، وصراع الإنسان مع أخيه الإنسان من جهة ثانية، لخلق حالة درامية تصاهدية ككبر (ومعقدة في الآن معاً) تصل ذرويت الإنسانية في اللحظة الأخيرة، وفي الصفحة الأخيرة من الرواية بالذات، لاسميا وأى تلك الصفحة تنتهي نهاية غامضة ملتبسة قابلة لأنواع التفسيرات والتأويلات النقدية ككتب لو أنّ الككتب يهد أن يشارك القارئ ويشهد ذمه ليستتج بنفسه اقرب الاحتمالات المتروكة لتلك النهاية الماممة والمليمية!!

و هنّ أن هذه الجملة - خطوة متطورة في أدب "حنا ميه" باتجاه "مقرنة الرواية وجعلها أكثر شمبية، وجمهورية، من الروايات التقليدية التي يسود فيها مطلق الككتب "ككتي المعرفة / أحادي التفكير والاتجاه" حيث تتمسك باستمراريته في التعبير عن مجرّد الشخصي ... ولهذا جاءت هذه النهاية المفتوحة للرواية بطريقة ضيقة

البشرية تكسر ما يجيش في جنباتها
ودواخلها

وهنا، في هذه الرواية، الذَّلُّ، يجوس
الكتاب في دهايل عوالم (معهد بن صالح)
الدخيلة ليجعله يسبح ويرى نفسه ولو من
خلال "مرآة مكسورة"

أضطرب لهذا التدخل في الأفكار
وجد الأشياء متشابكة، مقعدة، ووجد
نفسه في متاهة بينها مكان على غير انجم
مع نفسه وكما مسمرة، فكما القوس
بعاسي، يذيق في الداخل، ذوق عندما كان
سعيد في الحشرة والمبى، وعذب كان
يشرب الحشيش، وكذلك عندما حاول
سحق عريضة فانسحق. الآن يذوق وهو يشتهي
فقد ككثيرين العلوة، حذار يقول، كان
شريف كعب أراذك أبوك، كعب نصحك
قسم، عريضة احتلب ككثيرين تلهو بك، إنك
تهوى ككثيرين لا عريضة، أنت مع المجد لا
الوجه، مع الدهر لا مع الطهر مع آلة الجنس
لا مع الروح. أنت فاسد يا سعيد، فاسد،
فاسد، لقد رأى نفسه في مرآة مكسورة -
ص 286 / 287

أما بالنسبة لتصوير محبوب العاصفة
البغرية لنت، وأثره على حياة البغرية
والراكيين عامة، وحيد المدهش على
(كثيرين) حكمة - و عني، نعم، سعيد
والرئيس عيروش، عريضة - ريشة مية
ملاعت بطريفة فنية رائعة ومبارعة لرسم
لوحة مدهشة لهذه العاصفة، لوحة صادمة
ومؤثرة في الآن معاً لهذا الصراع الأولي بين

محسب، وإنه من خلال مواجهته لذاته
وصراعه معها من أجل الانتقال إلى مرحلة
بوعية جديدة أعلى مستوى سواء على
الاستوى المعرفي، أو على مستوى تحقيق
الشخصية لهدفها الأعلى في الرواية -
المصدر، صفحة 21 من مجلة اليسار / عدد
January - February 23 - 22
2013م سوريا

وكما قد كتبت في سطور سابقة
بمجلة الأفلام عن مواجهة الذات والصراع
معها، وثانيها أسماء صراع الرحمن
والشيطان في النفس البشرية، ومعصية
الحير والشتر - حيرة هملت وإلحاح الفكر
في رواية [[الشمس في يوم غائم]] - وأثر
دوستوفسكي وكندرتاكي على أدب
ميه، واهتمامه بتجسيد المالم الداخلي
لشخصياته المحورية (البطل/ النموذج)

ولابد أن فارتك التفكير يتذكر
الصراع النفسي الذي كان قد عانى منه
بطل أو نموذج رواية [[الشمس في يوم غائم]]
جراء التناقض بين أصداء الطيش وحالته
النفسية، ورغبته في الانسلاخ عن مشيخته
البرجوازية والالتحام مع مجموعة الناس
مضطربين والذين كان يمشي معهم
كالحيتان وصيغ الأيق، والمرء ذات
العين السوداوية التي يحب ويعشق!!
وباختصار فإن ميه يحسب إبراز هذين
الصراعين من الصراع صراع الخارج وصراع
الداخل الصراخ الذي تجسده الطبيعة
البحر مثلاً أو الآخر (الإنسان الظالم
المستغل، مثلاً)، والداخل الذي تعمله النفس

الحقيقة المأساوية بالنسبة لأشخاص غرقى لا
أمل لهم في الحياة ؟

ثانياً (التلقي بالحب)

مع ما نلص صورا من التلقي بالحب في
صفحات عدة من قصائد ميه السبعة
حده في رواية البطر التي نقلت (مكره
المرسلي) من حالة التوحش والفرقة / حالة
الوحدة / إلى الحالة الإنسانية العليوية
بفضل الحب. ولتكتب وجداً في رواية الذل
وصف رائحة وتبهراً دقيقاً، مرفه وشاعرياً،
تجربة الحب الأولى أو الأحاسيس المبكرة
الجميلة التي تنشأ عند الرجل وهو يلتقي
بأنثاه المرموقة كما في صفحة (150) وب
بعض

هل هذا هو الحب؟ وهل يبدأ بهجة
كلمة بدأ؟ ولماذا يخلق قلبي، ويحب لسان؟
عريضة أنا عريضة يا عريضة! من أرسلك
إلي؟ أية فرحة صنعتك لي اليوم؟ هل كتب
علي أن أتي من بعيد، من استغندرونة، وأن
تسكن الغناء، كني التي بك وأرالد آت
كنت أضي. لم أنظر إلى نافذتك يوماً ثم
أحسن بك يوماً كحل ما شعرت به هو
الرغبة، هو الصحن، بدون أن أعرف لسان،
ويدون أن أدري أسك هناك، في هاتيك،
مضربون لي، ومضربون كني يلتقي، هـ ما
تسمي. ومـ شد وضاً الحب علي إنه لديد
إلى حد لا يومض، ومعتب، معتب إلى حد
لا يومض الحب شيء غريب، يستولي
عليك، يتعلم في ذاك، من دون أن يكون
لك، عليه سلطان ليس جرح في اليد، ولا

الأسن والطينية. سبي الحياة والموت، وبس
الحيز والشرا أيضاً

ولتخل هذا (أو بسميه) أشعر بالحرق
والعجز عن التعبير، وعن تصوير وتلخيص
أو حتى مجرد اقتباس بعض المقاطع - من
هذه اللوحة الفنية المأساوية القوية، البعيدة
والملينة بالكثافة الشعرية - وذلك أحيل
صديقي القارئ، وسهلاتي القارئات، إلى
قراءة = أو إعادة قراءة = الصفحات الأخيرة
من الرواية وحده صمحت (318) التي
تبدأ منها العاصفة البحرية وأرجو أن تلم
ملئاً عند هذا المقطع

"وقام البطارة بمرح المياه، لكس النقرة
أسمت، وتدفق البحر إلى الداخل عنهما
جانفاً، وبدأت الأجسام تتضبط، .. ثمة من
صام في الماء، مستسلماً للمرق، ومن طفا،
فهو يتضبط ويصرخ مستجداً، والظلمة
شديدة، وليس إلا فانوس معاهد بالوجاج،
يلقي على رؤوس الغرقى، فلألاً ماتهما من
نور شعيع - من 330"

وإذا وقت عند السطر الأخير من هذا
المقطع، فزنت سلسل هذه الكثافة الشعرية
مجمدة في التعبير عن ظلمة البحر الشديدة
في لحظة عاصفة، وكيف أن تقيد نور
الفانوس "المعاد بالرجاج" وحدها في ذلك
الصكور الواسع الشاسع المارق بالظلمة يلقي
على رؤوس الغرقى فلألاً من نور شعيع غير
أن التكتات أوحى لنا من خلال استخدامه
لكلمة أو صفة "ماتهما"، ما الذي كانت
عليه حالة المركب والناس، وليصور لما ~
من خلال هذا التعبير - ما الذي تعنيه تلك

كَيْفَا الْبَحْرَا أَنْتِ كَمَكْتِ شَاهِدَا هُنَا،
كَمَا سَتَكُونِ شَاهِدَا فِي فِلَسْطِينِ، هَرَسَب
فِي سُوْرِيَّةٍ وَيَرْفِلَانِيَّةٍ فِي فِلَسْطِينِ، رَحِمَب
الْأَرَاكْ عَلَى السَّوَاءِ وَزَحَفَ الْيَهُودُ عَلَى
فِلَسْطِينِ. الْمَقْصُ يَعْمَلُ فِي خَرِيْطَةِ سُوْرِيَّةٍ
قِصْمَةً مِنَ الشَّامِ. قِصْمَةً مِنَ الْجَنُوبِ
وَنَحْرِي؟ أَيْسَ الْعَرَبِيَّةِ؟ أَيْسَ الْحُكُومَةِ؟ أَيْسَ
دَعْمُكُ؟ أَيْنَ عَصِيَّةُ الْأُمَمِ؟ ص - 114

ولا بد أن هذه المواقف الإيجابية وراء
مخ المقاتل لحنا منه صفة الكتاب العربي
التداعي الذي يهتم بشؤون أمته وشعبه
وقمصينهم المصرية. ونحن نؤمن بصفه
ومصادقية ككل سطر كتبه القاص
والروائي في هذا المجال، لكفك مختلف معه
فهم في صيرورة المعالجة، إذ أن قوة الفن
الحقيقي تكمن في النفاذ إلى عقول وأفئدة
المتلقي والتأثير عليهم بطريقة غير مباشرة؛
لأن الخطاب السياسي المباشر يضعف من
قوة أي عمل فني إبداعي، كما أنه لا
يشتمل مع روح المصدر والتأثيرات الحاصلة
في وسائل الإبداع بها فيها القصة والرواية.

وما يطبق على قصة الإسكندرنة
وقسطنطين يمتدح "بص" على قصصه صرح
مسألة تنظيم العمل، واستغلال مسهب
الأول من أي - عهد العمال العملي - لتسيير
مظاهرات، وبث الوعي بين عمال الموانئ
والمراعي والبحر. بالغ من أجل العدالة
الاحتشبه، أصفاة في العمال ضد
الاستعمار الفرنسي ابن عام (1944م) حين
تبليت جواء الوطن والعدم، جمع مدك
بعموم الحرب العالمية الثانية. كم ورد في
صمحتي (204 - 205).

رسداً في العين. أنت لا تعرف أين هو.
وكيف دخل. وأنى يستقر. وهذا القلب
الذي يختلج. كيف العمل لوقف احتلاجه؟
ص 150 - 155

ورغم هذه الشاعر الجينية التي تدرس
الكتاب برسمها في روايتي الهادو والتفأل
- الروايتين البحريتين باعتبار مطلق، أصافة
إلى رواية الشراع والصفاة - فزنتنا سمجد
لاحقاً ثمة نقص كبير في الحب عند
الشخصيات الرئيسية في رواياته الأخيرة.
مع يحمى في حيرة من مرب و هيم يشبه
لتدفع القدي، ولهذا يمكن أن نعتبر
صفة "صالم زاهر كآب حنا منه؛ لأنه أديب
يحوي على الكثير من التفاصيل كجهره
من تفاصيل الحياة ورغم السمة الإيجابية
المتأثرة فيه، والتي جعلت من "منه" أحد
أعلام القصة العربية المعاصرة

شاعر (التقني بلخمي) العربية (العمال)

في هذه الرواية، كما في روايتيه
لمسافة، واللاحقة أيضاً، يتملق الكتاب
من المواقف الإيجابية دائها التي تهم الأمة
لعربية والقوى الناهضة للاستعمار
والصهيونية المصرية في العاظم أجمع. من
خلال إداثته للثأر الاستعماري (الفرنسي)
التركي المسترشد، في القطر لواء
الاستكفاد من سوريّة - باعتباره من
مواليد ذلك اللواء الذي يصفه بالسلبي كما
ورد في صفحة 117 - ثم في روح الكين
الإمبريالي. لاحقاً، في قلب فلسطين
لعربية

المصادر والمراجع

1 - بعض أعمال "ميلة" التي ورد ذكرها في البحث

- 1 رواية المصباح الورقي - الطبعة الأولى عام 1954 دمشق - والثانية عام 1966 / منشورات دار الطقبة العربي في مصر
- 2 الشراع والماسكة منشورات مكتبة زيمون الجديدة بيروت 1966م
- 3 الشمس في يوم ضائع منشورات وزارة الثقافة السورية 1973 م.
- 4 الهاتر منشورات مكتبة ميسلون في دمشق عام 1975 م.
- 5 بقايا صور - منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق 1975 م.
- 6 رواية النخل - الطبعة الخامسة / دار الآداب في بيروت عام 2006 م.

7 - انتشار بين أوساط امرأة - الطبعة الأولى / دار الآداب في بيروت 2007م

8 - مكتب حكيك حملت القلم الطبعه الأولى / منشورات الآداب 1986 م.

ب - مصادر أخرى:

د فهم ككظم الجسمي، الترجمة الحواريه في الرواية العربية - دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد 2011م.

ج - المجلات

- 1 - الأفلام في مئة العشرة - العدد الثاني - بغداد في تشرين الثاني 1974م.
- 2 - القلوب الأدبي في سته الثالث والأربعين المجلد 524 / دمشق في كانون الأول 2014م.
- 3 - مجلة البصر عدد 22 / 23 - دمشق 2013 م.

صوت آخر لنشيد الغياب..

□ محي الدين محمد

حين تملك الأني رتبة الشعر والأوممة معاً وتمضي في الطريق إلى
المخوى، والنهاس، واستقبال الأظفاف بدفء الإحساس، ورقة المشاعر،
وتطاردها اللغة لترقص في شهوتها الثابتة شقاءها القديم الذي سقته إليه
حذتها حواء، وهي تعيش زمن الحظيعة الأولى، لا بد أن تشتغل مكافأة
القميذه عن معاجاة التحلي وقد همس الموح على أبقاع الشوة الروحية
في عشق سريدي للحياة...

ومن خلال الحلم الشعري المرتبط عفوياً بالتشكيل الصوري الطالع
من تحت سقف المخيلة، وقد اخمرب عينيه الألفاظ وهي لأمس
المكونات الشعرية في سرورة وحدانية تحققت معها سلطة النص الشعري
الحديث بقائه الثري.

هو الأساس في بدء حضارة المجتمع البشري
عبر المصور.. تقول في ديوانها من 74
' من هيت الريح التفاحة /بتت لب آلف
الأجحة / لا مكنش يشع تلك الحظيعة /
وهي تلعلعل مثل فلفو وقفت.. في رحم
الأمثلة / حظيعة تمسب بكليته شتانيه / ثم
رحلت خلف الريح / بدحة عن رمي / فر من
ذاكرته '

ولا تداعيت التوحد مع الأممالات
تبعلمة بإطلاق الوجودي ترتقي تلك
لحظوات في ديوان 'ويكتمل الغيب'
لشعره سعد إبراهيم، حيث علت
ستمره، على عمر الجاهلية الأولى رغم
بحمله عصره الجديد من مشرق م ترال
هديره بدء الاهتمام الجدي بشوق حميدات
حواء في الإبداع وصعودها الفرجة السابعة
فوق السلم الاجتماعي الذي مكن وما يزال

عيب، ففقدت كل لا بد من الاعتراف بوجوده
على شكل الأسمدة بما في ذلك حرية
الإبداع..

لقد استعطفها الشك في معطيات رمها
وعم ما حقت الأشياء من اجزات بموقف في
بعضها على التكبير من اجوبها انرجال
من 48-

قررت أن أستقبل / من غيبي / وفقت
أمام بيتها / أمام بيتها / كدنا اسمه بلمع فوق
البوابة / بحثت عني / لمحت فلان ينادي
فتبت

ما بلغت النظر في هذا المقطع هو
حمولته من المعاني بالرغم من بساطة
المفردات ووضوح المعنى فكيف يظن القارئ
للوهلة الأولى.. لكن قراء استقالة الشاعرة
من غيابه فوق المكس الذي ترناده فيه دلالة
كثير وهي الكسابة .. في الجانب البلاغي
والتي تضمنت فيها حضورها رغم ككل
المواقف التي تحولت معها إلى الضل الذي
مشى بعيداً وبقي هو حارسها الأول والأخير..

ما نكتبه الشاعرة دعد في يومياتها
تعمل معه إلى المحطبات الدائري ولكن بهم
جمعي تستحضر فيه الأهداف المتداخلة
بألوانها وعبر تموجات لمطبخ تجسبت خلالها
القرص المجدي للمعاني التي ثود إصصالي
للمتلقي.. وأثرت التكثيف وراء الاستعارات
البلاغية الحديثة على طريقة الإيحاء
والمرية في متابعة المقطع الشعري القصير
(من 94).

وفي ارتشاحات دائية على رمة أجرام
لندحول إلى فضاء التمني في عالم الإبداع
الأنثوي ومعدلة الأسرار التي هجرت فيها
شمرقه لأوب من يدي الرمز والتاريخ في
هذه المتعلقة من العالم المسمى بالشرق
صجبه مختلف في العلاقة مع الأنثى تستعيد
الشاعرة (نقاحة الحطوكة) بقالب استعري
أشهر إليه العمل المضروع (تحميل) بدل
الإنسان المعني بهذا الفعل - قبلت على
دكاء الجملة كحطال في الحب وهي تنقل
لب الخبر - وتكون (عشتر) في مقامها
الأسطوري هي المشرككة في صنع عالم
الشاعرة ولكن بوهي جديد

أيها الأنثى المقبسة / يد عشتر / أريد
أن أعمل بك كل وجعي / ويك كل مآسي
لشرق / فوق طرقات تلوى داخل روعي..

وفي تقاطعات النمو اللحظي الذي يرافق
عشبات الأسطورة في البعد الآخر تستحضر
/ دعد / موقفها ككأنش تعرف واقفها في هذا
الشرق الذي لا تمنع فيه ثقافة المحملين
والرافضين لمطبخ الحرية التي تصمم
النساء على خرقها كقوبها المتواهي.. تقول
دعد من 109 الديوان

تكن على حافة الليل / استوعي روح
ليسمم مجورة بأحديه الخمس / و صبيح
عشقه سعة فطمت وردة عترتي / لا يفرح
مها إلا النوق / لمس يركض في وردني

أيها العربية في لغة الأجدية التي تضم
معها الشاعرة نحو ما صيغ ولكن ليس هو
لرمز الذي ارتككت فيه العنق تجاء المرأة
بمعدله ما تظهر الطعم وتقول نعم رغم

'يصب' (تتأزل) ثمة وجه لستعاري آخر حقق نوعاً من الانسجام في الدافع النفسي لإنتاج النص أولاً. ويمكن من إثارة القارئ ثانياً وهذه هي أهميته سواءً فكانت الشاعرة وقتها تمهش بقظتها أم تحلق في اللاوعي كفضوء آخر.

والمحمول الشعري في ديوان /ويكتمل الغيب/ فيه إشارات ملوّه لحالة الشاعرة أثناء ككتبة النصوص وعن هذه الإشارات الوجدان الداخلي الذي شكل الدافع الأقوى وراء إنتاج تلك النصوص. وهذه هي العلاقة الوجدانية الصادقة التي تحمسي العمل الشعري من المجنّية

وما هذه الأراجيح والطلال التي تسكن تحتها المخبوءات السرية سوى دلالة واضحة على أثر الجرح الداخلي المبطّن بالتأويل خلف الضل المضرب/ ويكتمل الغيب/ كمدخل ونيس إلى الديوان. وقد منهته الانفعالات مسوّناً شعرياً بعيداً برغم الهدوء في ارتباطات الجمود أحياناً. تقول ص 59

تلاقي بمدّ زمّ / بحثت في عيبه عنها /
لم تجدها. ولم تجده / بل تصدر اللوحة وجّة
بلا ملامح

اللوحة التي شكلت بلا ملامح حسب ما قرأت هي صورة الشاعرة في مرآتها اليومية وهي تميش قلقها الروحي المتجدد في فضاء التصميّة الدافئة.

وخلف دعْد الشعري الملقى على عتبات عيب (أنتها مي) وهو يحاور داخلها يقرأ فيه المتلقي حركة مرور السفائن في

محصنٍ إلى صنيعٍ من الوجود والعدم / بين الجمّة وبين جحيم يتوالد / وحبر يقرّ قرارك / يلقني السؤال إذ كيف تأتي لتسحب المعلة فوق جسدي / يوم يتجاذمه الآخرون /

وفي هذا المحسن اللغوي الذي تستولده الشاعرة بدافع نفسي ككبر وراء إنتاج النص وعزّت من خلاله عذوبه اللّغة بامتداد في عماده / الإثارة والتشويق ككلمة في هذه الألفاظ /العدم – الوجود / الجنة / الجحيم. وهذا هو التمسّد الحاصل للعليق في مصدا الإيجابي وقد خدّم طريقة الصوغ الصبي ككمنصر ليس جديداً في الشعر ولكنه أدى غرضاً بلاغياً جنب النص من الوقوع في السرد التقريري الذي يلازم في العادة النصوص التي تكتب بشكل نثري بسيط وواضح في أدواته الفنية

وأما الانقلاب على المراع المسمي فقد تمكّنت الشاعرة من التهيّم به ببرقوة جذب خاصه رافقت الصور الشعرية ومهد شكلت الإشارات رامرة وعامرة في أداء دلالي حثفت فيه تلك الإشارات بتوحيه المخفي ككلمة في هذا المقطع ص 59

نار الهمس بين بوجه جلاّتيه / لأنهم يملكون أعزّ ما لديه / لكلمة تسول عن غصبه / حين رأى سعادة الآخرين يعطره

في العمل الماضي نار الهمس – ثقلة جديدة احتطمت فيها الاستمارة وجدان لقارئ إذ كيف يستطيع الهمس الخيم شوره صد ظلاله؟ وهما تأتي حركة اللمة داخل النص حركة مشرة. وفي العمل الماضي

البحر حيث تقام الشاعرة وحيدة تتأمل وإذا ما رجعت خنية من هناك.. تعود للموهوب ثانية على الشرفة المجاورة لمرحة مسكنه. لتترقب سماح مبيت تلك الطائرة وهي تعملو هادئة على حدود السماء القرية منها عليها تصلها أخير الوصول إلى المطار في لحظة مفاجئة.

وبهذا الالتحم الشهي المخجن تنتظر صوت الباب أهنأ وقد حمل إليها مساعي البريد رسالة من نوع آخر.. ومع هذا الاستفهام المسمى المحرم على كتابة القصيدة تجلس دعد على مذولتها لتقول من 99

يوم أضواء السمر / أصبحت العلة الأبدية / التي تراقب كل أحلام الطفلة التي تمرص فوق شرفات الروح / وتختلف دأماً حمي /.

طوف الزمن يوم هو فاتحة أخرى في بناء الشمس الذي ابتعدت فيه (مي) ويثيت معرضة على شفاف قلب أمها.. وسرقت حببي كله ولكن بتجدد روجي ارمم معه دوحه حراره الله وجدعت الألفاظ كقلادة معقه على سق القصيدة

وحين تقلب الأم أوراق عمرها الثاني وقد بعثت الشمس والأصابع وبوصد القلب بدفعة الفرح سراً.. خشية أن يطول الوداع ترقب بعدها ريح العود ولها تبقي تحمل شهوة الانتظار حتى منتصف الطريق.. من

103

قلب أرواق الحياة / تبث أصابعي / أصابعك / ولم يفتح دفتر الحضور / وأن حركات أشواقي تمدد العمر في مملكة / هذا الليل / ثم قادمي إلى منتصف الدرب /

لم تكن بعد تعيش حله النش، ثم التي مراعى المواهب الآيه المستعجلة في حضور العيب لضر شوقه قد تدق عريه في لونه الحلي لأنه على ما يبدو به وسنت مي لا ينضمهم في الحية سوى هذا الجمال الجفرا في الطويل المصبل بين طرموس والمحيطة البهدة.

لقد اكتسرت العلوقات الشعرية في الديوان ولا خلاف بعد ذلك على المكس أو تاريخ الولادة.. وقد يكون المثلث عندها هو هذا التهذيب السلوكي في هلاقتها مع المكس أولاً وأخيراً من 74

حين أفاق كفن يمشق اللون الأخضر / وعندما حضر الريح لم يأت له بجديد / وحسن رأها اكتمل أخضره وانسحب / أخضرها / يغلي حريف العمر /

وختاماً أقول: إن سلة الشاعرة دعد إبراهيم لم تخل من نقاش جنتها جواء لخصها ما تزال حريصة على تقديم أظافر الشجرة وسقاية جذورها بعهد نقية حتى لا تحتل المروق بلباء التي لا تتبع من مطور الوهن الذي نضجت فيه ككل الثمار

آلية السرد في رواية "سرير من الوهم" للدكتور هزوان الوز

□ د. ياسين طاعور

"سرير الوهم" رواية للدكتور هزوان الوز. تقع في مئة وثلاث وستين صفحة، موزعة على ثلاثة أقسام، مفاوئة في عدد صفحاتها، أطولها القسم الثالث، ويقع في سبع وستين صفحة، وأقصرها القسم الثاني، ويقع في ستة وأربعين صفحة.

يبصم القسم الأول ستة فصول مرقمة، الأول منها حاء في مقطعين مرقمين، والسادس حاء في ثلاثة مقاطع مرقمة. وبصم القسم الثاني خمسة فصول مرقمة، الثاني منها حاء في ثلاثة مقاطع مرقمة، والخامس في مقطعين مرقمين. وبصم القسم الثالث سبعة فصول مرقمة، وبصم كل فصل رسالة عمومية وقرقمة مرقمة المصل، ماعدا الفصل السابع، فقد عمومت رسائله بـ "الرسالة الأخيرة" طُبعت عام 2000، وصُدرت الرواية بمقونة لـ (فالنتين راسبوتين) "إلى متى ستظلين صابئة يا أرضا العليبة! وهل أنت صابئة حقاً؟".

السفينة، وهو على يقين أنه قادر على صنع المعجز، وابتدئها، والقسم الرابع والأخير يحلمس خاتماً، ماضياً يتسرع إلى الله ظلمي يُمنس القيطس على إقبال السفينة، ومتابعة الرحلة للوصول إلى الجزلات التي يحلمسون بها.

وحمل علاف الرواية الشبي مقطف كائماً وضع الشعب في سفينه تمرق وبد كل واحد يبحث عن سبيل للنجاة البعض ممن يجيد السباحة رمى نفسه إلى الماء، و آخرون يجمعون ما استطاعوا من عتق قبل رمي بعضهم، وهم ذلت يتحرك في اتجاه

ويعد ذلك عهد حبلى قديمهما الحرام، وجبب الشوارع، وسعفا نعليق السيدة التي امتلأ وجهها من ممدحيق التجميل بعد أن رمتها بملثرة عدة أبوي، وبرسرت بسررة لثمنرازيه عاهرة وقحة... تفسر مع أجسبي بدون أي حجل^(ص 11)، فالتفتت أولفا بحوها وقالت: "يبدو منذ زمن طويل لم تجدي رجلاً يهنيق بين سافيكك"^(ص 11).

سيرتس دانتيتان، اصطفى منهما ما يزيده الأزيمة والأمكمة والنامس، والجلد والأحلام، انحصار فيهما إلى القشاهر والمستفوت عنه وهميت لروة وحمل من تلك الصور والأحداث كتاب ليكسون شهادة على سير ذاتي، وأحدثت عندها الروائي، وهانشيا، وجنت هذه السيرة في نحي مردوج، الطالب السوري الذي فتح هيبة على حب أبنه وعنه (هرار)، ونهب إلى 'وكفرائها لتبنة الدراسات العليا، وهناك مكثت علاقته بـ(أولفا)

جاءت الرواية على شكل فصول مقسمة، (ثلاثة أقسام)، وتضمنة التقسيم المعتمدة هذه تعبير عن تكامل الأحداث وتسللها، وككل فصل يكمل الفكرة الرئيسة التي تتجسد في رسم معالم البلدات، والأحداث، وتحدياته للواقع المعاش (التحدي، الشجعة، الامرار على مذبحه الدراما والملايق الدفنية التي تتجدد) ويمكن القول إن كل فترة هي بمثابة فصل يفضي إلى ما يليه في ترتيب سردي شائق وممصل، تتجسد في رسم صورة

صوان "سير من الوهم"، ومطلع على علاف المجموعة التي يستثيران القارئ للولوج في عالم الرواية لعرفه موية السرير، وما يهيه هذا التقسيم، وما يرمي إليه في تقديمه لقولة (قالتين راسيوتين)، إلى متى سنخلج سداه بـ أرضنا الحبيبة؟ وهل نت صاعته حقاً؟

رسالة أولفا المدخل المفاجئ لعالم الرواية، وما تحمله من خبر الحمل، وهو ما لم يكن متوقفاً، وطلب التبدة والمساعدة للتخلص من واقع لم يكن محسباً ولا متوقفاً "هل لي بحق الإله ماذا يجب أن أعمل؟ أب بانتلن رسالة" (ص 7)

راو عزرف هو (أحمد) بطل الرواية يروي الأحداث الحمل وإنجاب الأمتال فكان مستبعداً جداً، الانتهاء من الدراسة أولاً، الالتحاق بالعمل، بعد ذلك يبدأ لتفكير بيب الأسرة والأمتال، والإسراع بالحمل "بالطبع الإجهاض ولا حل آخر، صحيح أنه حل مؤلم... ولكن ما العمل هو الحل الوحيد" (ص 7).

خبر مفاجئ من أولفا، وحل سريع ومؤلم من أحمد ووقفة مع الداء يقفها أحمد يستدكر فيها بدايات علاقته بأولفا أتبه أحمد إلى ثلاث فتيات يصدقن به عيشته، وعلى ما يبدو يتهدم من معه، بادلن الأبيضة، فقصصت لثمن معهن وأسبهم ضحككتن، ييب نبعت الثالثة تحديتها واتسمتها، غمز لها بطرفه عينه الهمس فيادلتة ذلك (ص 8) وككل بعد ذلك لقاء التعارف نظرة قابضة وعمره ضلام فهو عد ولقاء

جمعتهما ومنعت منها تاجاً

لكنني كنت في غاية السعادة

عندما كنت في غاية السعادة

عندما أسبقته إلى أية زهرة

عاقداً الأمل" (ص: 35).

والحلم والندبة بكلمات إحدى

الأميت

يوم عادي

ولكنك حزين لأمر ما

كل الناس تقني من حولك

وأنت وحدك صامت

ما من شيء على ما يرام

والأمر ليست كما يجب

عندما تكون صديقتك منبضة" (ص:

58-59).

و فيه سبق أن أهداف لها قبل أعوام ،

ويبدو سميتها - مدحراً بها

لا يمكنك الاستمرار بفعل ما لا

تأهين

من سيتركك إلى البيت هذي الليلة

من سيتركك هسمة حين تحلمين" (ص:

90).

وبدء يميز هذه الرواية من غيرها من

الروايات التي حلت حوها هو أن هذه

الرواية قسُمت إلى ثلاثة أقسام (كتب

أسلمنا من 1)، وكذلك قسم جاء في عدة

لمكتبي داخل السوطي، وفي ملاد المربة
(الدراسة).

وذلك بعض الأقسام بشروحت

وتوضيحات (ص 32-50-59-

121-165-173)، ولاسيما ما يتعلق

بتصوير الأسماء بهادف التحبيب، والأغاني

(ص 57) وذلك الفصل الثاني من القسم

الثاني بأربع حواشي توضيحية متنوعة (ص

121)، وذلك الفصل الرابع من القسم

الثالث بأربع الأحداث التي عشنا لجمال

لرواية

وضمن حواريات الفصول مضاعف من

أصيات (أصية إلهيا بدور هسكتاب)

رحلت... وبات لك هجر ودرج

رحلت بعد أن كنت ما نرند أغنية حبنا

في الأمس كان حبنا ملنداً

لكنك بعيد عني

جسرات حبك انقلقات

وكل الأمكنة باتت مظلمة وفارغة

لكنني أعرف أن نار حبي لا يمكن أن

تخمد حتى لو لم تحبني

في أي يوم" (ص: 17).

والأغراس والاحتضالات (ص 22).

والشعر المرلي

كشعرنا الذهبي

الماخبط كأمواج البحر

بحسب عن تلك الزهور

التي لم يتركب التحل منها بعد

وحول مع الآخر، بدأه أحمد مع (هرار)، بواسطة رسالته السبع التي لم ترد عليها (ص 21)، وحوار مع (أولما) توسّع وتشعب مع تعداد اللقبات (خواوية حول المشرّب المضلل وسرقة الألبان والأغنام، وأخبار الطلبة، والروايات لروايات أعاب ككريستي تحتلّ المركز الأول عند (أولما) (ص 16)، وأخبار الغلبة العرب أستم العرب لا تحبون الرقص، وإذا حضر أحدكم إلى قاعة الديسكو فيكون ذلك بحة اصطحاب فتاة إلى غرفته (ص 21).

وحولات أخرى متعاقبة تكررت مع زميله (فاليري) في الفصل الأول، حول طبيعة العمل، وإعادة النظر في مشروعهم الدراسي، أو نشاط غرامياً، حوار انتهى إلى مداعبة كلامية "ميشما - ها - ها - الآن فهمت لماذا اختفى عن أسواق خاركوف العسل والبيض والبصل؟ ولماذا أسلمهمكم مرتفعة عند صبيها؟ انظر - انظر إلى العلولة المجاورة (ص 9).

وحول مع (أولما) بدأ عندما تبص سبرها في شارع (بتروفسكي) الذي تنوس الأضواء فيه بارتعاشات وأمة بعد أن احتضن فئرها بيمناه، طبع قبلة على وجهها اليسرى (ص 11)، حوار توجّ بقبلة ثنية، وشراء راجة شمبب وكوبيك من فندق (خاركوف)، والتوجه إلى غرفة (أحمد) للاحتفال بعيد زفافهم، "في هذا اليوم الذي سيبدل التاريخ، وستحتل به شعوب الأرض كل عام" (ص: 11)، وانتهى إلى اعتراف (أولما) بأنه كان لديها مشروع

فصول مرقمة برقم الفصل، ما عدا الفصل السابع، فقد عوّنت برسالته المسابقة بـ (الرسالة الأخيرة)، وهذا التقسيم أضفى على الرواية شكلاً خاصاً ومميزاً

رأى عازف هو بطل الرواية (أحمد)، ومحبوبتان اقتنسا ساهتهما الأقدار في حياته، (هرار) ابنة وطنه وبلقته، ورفيقة حياته، و(أولما) ابنة البلدة التي جانبها ليكمل طريق الحياة، ويؤمن مستقبله. ووقفة أولى مع الذات يقفها أحمد مع نفسه "إنها فتاة جذابة... منطقت... لطيفة... ولكن (هرار) العكس... ورفيقة أكثر، أم لو أصبح الآن صوتي، ذلك اللحن الرائع، ما هي أخبارها؟ لا بد من أنها حزينة، إلى أين وحمل السم من في جسد والدي بعد التهامة الشديرة؟ أي أيتها المجنونة... خاسمتي عندما قلت لها بأنه عليك اتخاذ موقف، أن تقرري، العالم يجب أن لا يتوقف عند مرض أشد... وبها تكون حطيتا شفاء لب، والحدث ليست بحاجة إلى أدوية هي بحاجة إلى فرح" (ص 20).

وأولت نقاحة ناضجة شهية، وجهها شفافاً تربسه شامة معربة تحت عينها اليسرى، حاجبها دقيق، عيشة تشمس جملاً غريباً... هما ورفاوا تماماً، شعرها أشقر رقيق، مفرها دافئ ملوي، مثل غابة يحلم بالضميع في أرجائها، جسدها خصب حار... دائماً يعطي ويطلب الولد، وقورها لا يشبع من تيميله (ص 18)، ورغبة أحمد لنهما بعينه.

و حوار بين ولد و نيب حول موضوع العرو والعز والهدايا المادية التي يهترن وتلقى في الخدمة مُن القصيدة هينس خالدة إلى الأبد، وهم أحمد الدرامة والعودة بالشهادة، ومثل لأحمد حبيبة تنتظره في مشق؟

و حوارات أخرى توضّح صورة الحياة الاجتماعية والسياسية في رحلات البكر والسياسة و سيرة الجمعت حول الحياة الاحتشاع والسياسة في الاتحاد السوفيتي تدخل فيكتور ميخائيلوفيتش قائلاً، حقاً إني لا أهتم، كيف يتمسك بوريس بالتمس هبة من الحزب، بعد أن وصل إلى أعلى المراتب الحزبية، ومارس لسنوات طويلة وظلمت فيانية في الحزب والحكومة، ولكن هذا فقط بل بشن حملة ضده، ويبدو لتشكيل حزب ديمقراطي مناهض للحزب الشوهي" (ص 46).

ورقعة مطولة مع الدات يفتها رجالات السياسة و سيرة الجامعات في الفصل الخامس من القسم الأول في نقد الحياة السياسية وتقييم المرحلة الحزبية خلال الفترة من (1917 - 1978)

و حوارات تشكّرت وتوسعت شارك فيها أحمد يراي لم يرق لانتهايا) أعتقد أنّ الأمور ما فيه صراع على السلطة، الحزب هو ملك زمرة الدم، إذا منعت إيماناً دماً من زمرة هيرزمرتة، فإنه لا يستطيع العيش، أنا الذين يسكنون بطاقتهم الحزبية تلك السهولة التي يبدون فيها جوارهم والتمسهم الداخلية يشبهون الماهرات اللواتي يبدون

لا تعصب أحمد واعترافي بذلك "ما تقني إذا كنت أعجبتني" (ص 12).

كف انتهى إلى طرافه المناقشة والحوار حول كشر أحمد "من أين لك هذا الكشر؟ تبدو ككراة حاصل في شهرها الأخير... لكككك جميل... ماشرط على اتباكك و بهيم لتفليصك منه. أنه زواتي التي ستسامعني على عيون مصراتك" (ص 12)

وتواصل جاليتهم بين أحمد و هيرار "مزارة كيف حالكم؟

- أحاول العيش. وأنت؟ دالم التفكير بك. وأنا كذلك... لكن..

- لكن ماذا؟ - لا شيء... لا شيء... نعلت كلامك في الأخيرة بصوت مرتفع... مثل بشار متسوي يهت من مرهناً، هكذا أتم... رقيقة ومنقطة، وهذا ما ساعدك على إخفاء غرائك كدة، حتى أتي تلك اليوم الذي انطلقت فيه الشرارة الأولى. تبادلتنا القيل، مضت شفتيك النديتين والطريرتين، ولعلت أسنانك اللولوية، وضمت في غابة شعرك الكستالي المبدل على كتيفك الذي العطر الخاص" (ص 68 - 69).

و حوارات مستمرة يتصلها في ككل لقاء، مناقشة موضوع الروح بين (أولم) و (ب) أحمد شاب أعزب، هذا هو أهم ما في الأمر، عدا عن كونه جذبياً. يشد انتباه ككل لقاء، وكما هو متوق في دراسته، ولا أنكر بانني أحسبك على القصيدة التي كتبتها لك، ما يعبه فقد أنّ جوية خالته من الحوارات" (ص 37).

بسهولة زيلتهن، حتى أن المامرات يتقوفن
عليهن من الناحية الأخلاقية. فهن يملن
وعصوت مالي أنهن علمرات، أنا أوتك
فيتشذرون أنهم أصحاب موقف سياسي
واتجاه ديمقراطي (ص: 50).

راي صافيته عليه تنبئ بضربة بمسنة
لسجنو الرجعية في رأسه تستقلته أرضاً،
وغاب عن الوعي

وحوار بين أحمد وصديقه رياض الذي
ما زال صوته يرن في مسعاه يلاً حياً. ملا
بطيخ. الفلحة لا تحبك إلا إذا كان معك
نقود (ص: 51).

والتواصل بالبرسائل اتشد برسالة
(الوب) وإخياره بالمقابلة التي ابتدأت بها
لروايه (حبر الحمل) واحتتمت به الرواية
بسميح رستل من هزار انتهت بحبر ودهب
وهو أنها الجديد (دمشق - مقبرة - الباب
لصغير - رقم القبر 1212)، وتمصيل صغير
من الكتائب. وجدت هذه الرسالة على
الطاولة في غرفة هزار، وقد توفقت بجانبها
زجاجة فارغة لسم الفئران (ص: 173).

وقد تصبغت الفصل الثاني من القسم
الثاني رسالة من هوار إلى أحمد تصف حديث
وعا لت اليه وسند ذكر لدهب الأول
والأبسم الحوالت مع يومها هداد
نعتب الذي يحمه وتكر روي الرياح
النافذة (ص: 74)، واللقاءات الجميلة في
شوارع دمشق يومها مصمت في أذنك أن
منبع نشرة الأحوال الجوية لن يمل بعد اليوم
أن شوارع المدينة مفتحة بسبب تراسم

التلوج، بل سيقول أن الشوارع سائكة بسبب
تراكم الحب (ص: 77 - 78).

واستمرام لملافة أحمد بهزار في
القسم الثاني ابتداء من تقصيل اللقاء الأول
وتلواته بعد أيام من هودقا من الزيداني،
رعدت لتي دلتو قصائدي، وفي الصفحة
الأولى وجدت كلماتك مكتوبة بعملك
أحمد ... أنا أسفة ... لا أستطيع أن أبذل
مشارك وأحاسيسك. لننق منقون. هانا
أمتل بعد الفاك (ص: 66).

وقد حشوع يقفها أحمد بين يدي هزار
ها أنا أجلس أمامك في خضوع وريبة،
فخلفني إليك يا ذات الوجه المجري، ثم
أفرضي مموك من آخرها، قولي أي شيء
يرحك ويرجني من هذا العالم، أطلقي
الكلمات من سجنها حتى تخرج من كل
الدوائر، اطلقي قلبك، واطلعي المصالح،
امنحني فرصة العمر الأخيرة، وإرحلي بي
إلى عوالم الجميلة، إلى متى ستمصرن في
النكث والمصمت، أرى في وجهك أشياء
كثيرة وريبة، لخصني لا أستطيع الرصد
فيها يهنا (ص: 67).

وتذكيره باقتراح تسميتها (غيمة)
الذكورين كيف أصابك الدهشة عندما
اقترحتي أن أسموك غيمة، يومها سألتي
ماذا أصاب عقلك؟ كل يوم تقترح لي اسماً
جديداً، مرة قسر، مرة هروز، مرة
شمس، واليوم تقترح غيمة، شكراً لخالك
الرحب، ولا حاجة للمزيد، هزار اسم جميل
وبهني (ص: 79).

عن كحل هذه الدوامات، وخاصة أن الأمور تزداد سوءاً يوماً بعد يوم" (ص 98) وضروف صعبة يمر بها الطلبة العرب يقضي فيها الطلبة السوريون هم الأشد تجارباً بين الطلبة الأجانب" (ص 80)

ومولد أولاد... ولد... ميراثك... (ص 112) خبرت في مشرفة الوحدة السكنية (البنديميروفا) لأحمد أحمد الله كانت الولادة طيبة، منذ ساعتين انصبت حمائله، قالت: إن الولد يشبهك" (ص 112). وتابعت البنديميروفا وزن الولود أربعة كيلو غرام، والثقة سيكون جميلاً جداً كوالديه، تأملوا أنه سيتمتع بفرات خاصة لأنه ذكراً زوج من جنسيتين مختلفتين" (ص 112)

والحياة حظوظ وامرار، لا تعرف ابن ومتى تكسب فيها، وأين ومتى تفسد" (ص 115)، أحب هزاز، ومنذ سنوات عدة عرض عليها فكرة الزواج، لكنه لم يلق جواباً، والصغيرة أنه في الوقت الذي حلم بها، وانتظر موافقتها كانت مرتبة بين يدي أحدهم الذي (تعبها) واختفى في حانات أوروبا، بعد أن تدبر له والده مهمة خارجية خوفاً من أنه تلميذات طارئة تسيب إلى اسمه، خاصة وأن هزاز لم تكن الشخصية الأولى" (ص 115)

وتتأرجح الأحداث في الاتحاد السوفيتي، ونقشي ظاهرة المصارف، وانخفاض قيمة الروبل مقابل الدولار تكاثراً وضع الشعب في سقطة ترقق، وبدأ كل واحد يبحث عن سبيل للنجاة، البعض ممن يجيد السباحة

وإجانبته على ذلك يا أحمد لماذا تمذهب بمسك... لمست لك... لماذا بعد بصلتك... لم تمنعني لمست لك... لم تمنعني لعلك من رومة وتعلمته" (ص 79)

ولا يخل ولا يخل في طلب ونف، وهي مصرفة عنه "راك مصرفة عني إلى مور أخرى وب معلق بك دون ميل دائم، وأكهنك الآلام دائم، أتتلكها هزاز، ولا أريد التشتت لك ولا أريد إزعاجك لكن لماذا تتركهني إلى هذا الصمت الرهيب، تحب فيه فكاً عني يبحث عن ضيقه" (ص 83)، على الرغم من صمودها ليس هناك قلب ملي لا ملك شئت مع تريد أقدمه لك ولا داعي لمريد من الانتظار، رجاء لا تضطرمي إلى تكرار ذي هذا بك تصطدم بسبب مقصلي في المديح الألف لصفت، ابحت... حتماً مسحد واحدة تجذب منك وتعليك بقدر ما تعلمه" (ص 86-87)

في القسم الثالث بنود حمد إلى خركوف حاملاً الأمل من ممدود هزاز، بعد مرور الاتحاد السوفيتي بصيف حار في كحل شيء، تحله أحداث (19 آب) التي جرت فيها محاولة عزل الرئيس ميخايل غورباتشوف (ص 98)

أحداث سبسية يعيشها الاتحاد السوفيتي وتطورت معتمية يعيشها حمد، والأيام تمر بسرعة والرمز عدو الأول هنا ضروجه يجب احذر في الوقت المحدد، والأشيع في اشكالات مع إدارة المعهد هذا، ومع مديرية البعث هناك، وهو يمس

رسي بنفسه إلى المياه، وآخرون يجمعون ما استطاعوا من خشبهم قبل رمي أنفسهم، وقسم ثالث يتحرك إلى أرجاء السفينة، وهو على يقين بأنه قادر على صنع للمجهزة وإنقاذها، والثمسم الرابع والأكبر يجلس خائفاً مساكناً يتخبرع إلى تلكه كسي يمين القبطان على إنقاذ السفينة، ومتابعة الرحلة للوصول إلى الجثث التي يحملون بها (ص 139)، وغلاف الرواية الثاني

في الفصل الخامس من القسم الثالث يروي الراوي المصروف مطردة ايسوفيتش عقيد العجبريات السوفيتية المتشدد سيرة فالوديا التي تقل جاث الدليله الصبحه التي أنجرت عملها مع السائح الأهرتيقي إيسدوفيتش "هو مخلوق مناسب لكل الأزمان، ومصنوع لارتداء كل الألوان، بالأمس كان شهوياً، واليوم أصبح ديمقراطياً، ويدير أكبر بيوت الدمار في خاركويف. أمس كان له بيت ضخم، ومزرعة وسيارة، واليوم يملك بيوتاً ومزارع ومؤسسات" (ص 148)

وقرار جانا اللجوء إلى بيت (سفيتلانا) ابنة الجنرال وتملكه شركة (النورس) للدعاية والإعلانات، طلباً للنجاة والسماعة، فانتعلقت المسيرة نحو النهمين وتابعت سيرها، بينما أخذت خلال الصباح الزمانيه تزحف وتسلل إلى جميع الجهات، وهي تلق آثار الليل من على العتبات والجدران والأشجار، أهملن الجو بضباب شهر محدد بمد، لا يضر بأية شمس بينما ما تزال

اللجنة مستتية على سريره من النوم (ص 151)

ومرزي أولف في الفصل الرابع من القسم الثالث مدبره في العمل بعد ربهت أحده الأمومة مسككة مدورة الفساد التي تب اليه الأمور، عديم سالت نفسها مذهولة مما ترى آتكون موجة التغيرات قد أصابت أمثالهم؟ (ص 136)

وأحمد يتابع وصف معاناته وتصميمه على إيجار دراسته، وفي المقابل توالي رسائل هراس "ماكتب لك شيئاً، ماأكتب طلباً أي فتاة عليك، ماأكتب رغم يقيني لا جواب إلا بعد أيام، ماأكتب لأنه الفصل الوحيد الذي يخفف من قلتي، وعندما أمالك منك رسالة مطمئنة سأبدأ بالتفكير بطريق جديد لي" (ص 135)، وقد حقق حلمه وأقيم له حفل تكريم شارك فيه أسرته، وقد حيا أحمد المكرمين بقوله "وطن لديه أبناء صالحكم... ومثل أولنا لا يمكن أن يستقل، سينهض حتى من الرماد، لتشرق نخب الوطن الذي لن يستقل. بصريكة ألية رفضوا كغورسهم، ذلقوا معزواها في جوفهم، ثم رعدوا جميعاً: لن يستقل... لن يستقل" (ص 162).

وفي رسائلها المانسة تُقدم له كلمات عيبه كعديه نمي الكثير مما تريد قوله

أفمش عنيك وفشكر موليا

هل تعش شعوري ذاكه

لم أكني أحلم فحسب

أنكر لسمي

انتظرت من يمر ويتقنني من كل ما أنا فيه، ولكن يوماً جدياً، والفتة أن أحداً لن يمر، وبني لن أستطيع التصرع منك أبداً، لذا ليس من طريق أساسي سوى الترقى، فهو الحل الوحيد.

أحمد... لم أتعهد وهدي بإعلامك من الرقم الجديد لمستدوني البرهني، بإمكانك مراسلتي على العنوان التالي:

دمشق - مقبرة الباب الصغير - رقم الفقرة (1212) (ص 173).

قصت حباً بطلهم واحد هو (أحمد) العاشق لـ (هزار) ابنة بلده ووطنه التي أحبته وحبها لكن الأقدار فرقت بينهم والحب فرجهم بهوتها. روت (هزار) قصة حبهم بحوارات مع أحمد في الأيام التي جمعت بينهم. وشاركها أحمد الروي، وروت قصة حبها تارة أخرى برسائل مبعرة تهيأت بصدق التمييز عن المشاعر والصراحة في طرحها.

وقصة حباً ثانية الممثل فيهم (أحمد) يصب لـ (لف) التي أحبته واقترن به، وحبب له مولوداً شاركه أحمد بروي في فصول متعددة وشاركه حمد لروي في حوارات موعه.

وهذه رواة حروب شاركوا بها أرات بشه ب حبه عن الحقيقة توصيحاً وتحليلاً للوصول إلى المنتج المشورة.

وتدو مهمة هذه الرواية في الموضوع الذي تقدمه، القالب الذي اكتفى به الحب والذي أعرب ليه ممسقبله حب ملك عليه قلبه ولله ولم يتحقق حبه، وحباً

تتبع الشمس من المظفر

وصال إلى تهنيد الألام (ص: 163).

وتتمس له الانتهاء من الدراسة والمودة بعد نظام الأزمة الاقتصادية، وتذكر له ما جرى للمطالبة رسم طالبة الصف السابع والأزمة الاقتصادية التي تمر بها، فكما تحبزه بتعبر صندوق يريدها وستعلمه بالرقم الجديد، فكما تعلمه بأخبار أسرته، وتذكره بجلالاتهما في دمشق، وتذكر عن عدم استلهمتها مشاهدته أو حتى الاتصال به عندما يستقر في دمشق.

وتماعدت الأحداث، وتذكرت الأحوال، وساعت الأمور فكما ترويهما أولها، وقد فكانت تحقيق في أحداثها، حتى فكان ما كان متوقفاً صدقت توقعاتها، بأن اللعبة ليست سهلة، وأنها لن تدرك طويلاً، هي الآن في حلبة سبرك أملك وحوشه بقصة واحدة (ص 170)

ذهبت أولها ضحية إخلاصها، وكانت خاركوف عازية إلا من ذكرها عندما عثروا على جثتي أولها وأندريه ماركوف في قاع بحيرة أليكسييفسك بعد بحث دام أيام عدة.

وصفق أحمد عندما وصله أنها وزاع بمصره، وأرسلت جسده، ثم انطلق خارج البيت باتجاه المظفر الذي تنقلت إليه جثة أولها، وهو يمر الضباب والخراب الذي ينطلي كل شيء - كل شيء - (ص 171)

وختمت الرواية برسالة هزار الأخيرة والتي تنول فيها: انتظرت طويلاً ولم تأتي،

ثاني لم يخلط له، بل كان ميّداً سهلاً له، وأنجب له مولوداً سمّاه (صادق) وفتح بالحييتين، وظروف قاهرة قاسية عانى منها ما عاناه، غربة عن الوطن والأهل والحيبة، وقد قست الحياة وتبدلت الظروف، وبلاد كانت قبلة الزائرين جاءها ضالياً الفلم وتبدلت ظروفها، وتمزقت، وسامت أحوالها، وقد عبّر عن ذلك خير تعبير فيما كتبه على غلاف الرواية الثاني، وجاء في الصفحة

(139)، عبّر العنوان الشامل للرواية (سرير من الوهم) والذي ورد في الصفحة (157)، والروائي يصوغ أحداث روايته بلغة شفافة، تقدّم المسورة واضحة المعالم شكلاً، ومضموناً، وحركة، وصوتاً تمجيز عن تقديمه أحدث آلات التصوير، نخلق في القارئ إلى عالم عجائبي منخيل، وتقدّم حقائق ووثائق تاريخية يميز عن تقديمها أهل الاختصاص والمباينون.



قوارير اللهاث..

□ محمد رجب رجب*

(1)

.. في مناهل الحياة، وأنت تعبّر قدارها، حكم تهيج بك الروح إلى مسارب العمر فلا
تجره فك الحصاره بسيوتها، ولا العولة بمداراتها، تتلّس وجعلك السرمدي، تستدسرخ حبال
البواء، فلا تجد مقعداً، ولا يستأنسك حتى رجع الصمدى... كيف لك وأنت في زمرع غربتك
وقد ملأت حواشيها ثرثرات الأفصكار من بلاد الطحالب وحنين الليلاب لئلا تده السماء التي
سوف كن تهبط أيداً.

.. ما شأنك، وأنت في الطرقات إلى علب الروتين وقد تسكمت نظراتك في مفارقتها فلا
تدري إلى أي من اقنائيم الماورائية تنتمي؛ إلى بوابات مآرب تأكلها الجرذان، أم إلى وماد
حمورابي تستمرحك شرائعه، قبلجنتك الصمت الذي ما زال كهيته باسطاً ذراعيه؟

.. أمام وقار الأسماء خلف أرائك الشملوني يطالعك أنين الضوء المسجى في قوارير
اللهاث، تعلّق دمة الرحمة فترفعها يد السماء لئلا تعلّق على مشجب الصليب وأكاذيب
يهودا، وينبأ توسع سدرك لحمايم الوقت وزيتونة البرق، يأخذك الدجلة إلى اربعينية السواد
فتبكي دم الأس والمطر وعقب السيف تحت سنائك اليموس وجواهر داحس والفبراء، تطلق
مسبار عينيك في مألوفات الوجوه فيهملك ألروك أندروول والساميا واللتشاشا إلى بلاد
(الواق واق)، فتقرع نفسك بعصا الوعي؛ أنك ما زلت.. أم حمل بك زيزهون العمر في
بكاتيات سنمرا؟

.. تدك الأرض بقدميك، تهرع إلى السماء بلهة حاجبيك، فلا الأرض تشخذ كبرياءها ولا
السماء (يخاليويك) فاريت شفافها.. تملوي نفسك في بيان الانتظار على قدار القمر يمزخ سهوب
أمانيك فتزورع في هيرات عمرك غناهما.. تمد عينيك إلى زغالييل الصباح الخبا بزنايق الرجاء

* شاعر من سورية.

ومرجعية الدماء... تغسل أوضار أيامك بزمزم أحلامك... تشد رحلك إلى بوابات سلامك وفي يدك راية السيف وأرغف الحمحمات فتوقظ صهوة البراق وتنتقل بشميم عصاك كل مسارب الدؤبان في جبل جلماد^{٢٠}.

(2)

- موجعة هي الروى، ما زال سفع الليل في قارعة الدماء، من أين ينفذ وجه الضوء في برزخ النوى؟

متزئز بالصمت يندق الرحيل... ويديك أيها العمر المطرور بالحنين وسؤنو السؤال: ما زال بين القلب والقلب وعد من فزح... بدر يرقل بالندى، بسوسة المدى، فلا يجز عن الوقت، ككل الزبد إلى جفاء... ككل الزنايق إلى مهرجان الوطن.

- لا وحدة بين الروح والروح، فاكسب سيدي الحب، موعظة الرياحين، نثلة القبرأت، وشوشة الفراش، نخيل البهاء في قاسيون... غن للشمس في صوروس، لأبي نراس في نينوى، لأبي زيد في حضرموت، لن يعلف القلب في بردى عصف العنا... ما زال بين النض والنضض فرائث من حبلى ولهاة من بيلسان... أعلق حمام الرقص في كوكبة النجيج، هي السواعد مشرقة وفي قبة الفهم فتاديل للمطر.

- مدينة العشق موصدة المناهل، مغموسة بشتاق النعمان... مسكونة بعمامة التاريخ، بسيف زنوبيا، لن تبرخ الأمانتي حديقة الشفاف... لا يراهن الليل أضمومة الضحى، لن تفتح بوابات الرقص، خفافيش الوقت تتدلى... تعرف أن لا سلام إلا لحمايم الاقتدار، فاسكب أيها النهر أغنية الرى، فيشارة المنديل... مكلل بالملأ يا مومني... مسور بزنايق السيف، باللف زهوة يمامة لا تخدعها شنائيل الذهب ولا تمسك بها حمالات الحمل.

(3)

- مساؤك خير يا مومني... مساء رملك، جبالك، نجيمات سمائك... مساء حزنك الساجي، ربيعك المستقل، شرايين أيامك اللاهته، قاسيونك النافض عن جناحيه كتابة الخفوع. مساء صبرك المحتقن بياشين الكبرياء... تعلمني كيف للسماء بوابة وللترات أغنيات، وللبحر أناشيد، وكيف تمسق الطيور وتمرح الزهور، فاكسب القلب مزامير الحياة، أشعل في

^{٢٠} جلماد: جبل في فلسطين المحتلة.

الوجد شرايين الضحى... أخرج ماوياً إليك، استقبل مني، أشمكتل ذاتي، أهرج للندى... أهير،
أحط على ميازيب عينيك.

- مغاليب (المموم) تنهش... ثراقص الحليبات.. يندب الورد شمالة العيبور.. تقزع الطبول
شراكة الموت، يوابتك الثكلى، أنهارك الدهلي، كبدك الموجوع بالدودة الشريطية... منذ
يعبد إليك السماء، يفتح شرفة للقمعر، يفتح الضحى فترتدي الأحلام قبائيب السنديان،
شقائك الأناشيد، تهزول أنهار التجاعيد، بصمت زوان الغربان... ينتحر بكاء الأسئلة⁹⁹.

من أين تقامر الشوك فجعلت الدباب... ضيف للأرض ألا تقترهاها وألا تقتلها عشارب
الذهول... تكتبه قصائد الاحتضار.. تنهش ذاكرة الرجل⁹⁹.

- تعلم النمل كيف يرتدي قفطان الطباء.. والجرد كيف يمشك علاء الدين، والحمار
كيف يفتي مواويل الصبا، هاوئق يديه حمورابي.. أهداهما لخللاخيل مولاكفو، ومن على
أنشودة بابك القى نهاشيه نبوخذ نصر؟

وحده الدمشقي العربي نادى، قال: لا...

نشامخ الفرسان...

تضاحك الخصيان.

ثم على قارعة الطريق، وأمام أعين السماء، جاؤوا يتلاعنون... يتذابحون؟

ابتهل الدمشقي: ما أصنع يا مولاي؟

كأنت السماء من على ملصكات دماثها تبشم. تومز.. تقول:

ستهزم الصباحات يوماً يا ولدي.. كلن فحيح النساء.

- كلن عجيح البقاء...

- كلن عمامات الطخية الرعاء...

وتاحل الأناشيد - يا ولدي - تراويل هذا المماء

تقدم يا ولدي